Е. М. БРАУДО

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРІЯ МУЗЫКИ

ТОМЪ ПЕРВЫЙ

(ДО КОНЦА 16 СТОЛѢТИЯ)



ПЕТЕРБУРГЪ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1922

Е. М. БРАУДО

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРІЯ МУЗЫКИ

Томъ первый

(до конца 16 столѣтія)



ПЕТЕРБУРГЪ
ГОСУДАРСТВЕНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1922

Р. В. Ц. Петербургъ

Гиз. № 712. Отпечатано 8.000 экз.

Первая Государственная Типографія, Гатчинская, 26.

Памяти Гуго Римана.

Обстоятельства времени, не благопріятствующія появленію обширныхъ научныхъ трудовъ, заставили меня подвергнуть значительному сокращенію уже готовую къ печати рукопись. Выпуская въ свѣтъ свою работу въ такомъ урѣзанномъ видѣ, я все же надѣюсь выполнить свой долгъ передъ моими слушателями въ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ Петербурга и тѣми цѣнителями музыкальнаго искусства, которые серьезно интересуются его историческими судьбами. Матеріалъ второго тома Всеобщей Исторіи Музыки находится въ печати, и я прошу окончательно судить о моей работѣ лишь по выходѣ этого тома, въ которомъ изложеніе доведено будетъ до нашихъ дней. Считаю пріятнымъ долгомъ выразить свою благодарность моему сотруднику *М. Е. Кмита-Софоновой* за помощь, оказанную мнѣ при чтеніи корректуръ и составленіи указателей именъ и предметовъ къ настоящему изданію.

Е. М. Браудо.

Петроградъ.
Май 1922 года.

ОГЛАВЛЕНІЕ ПЕРВАГО ТОМА.

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

Музыка древняго міра и первыхъ вѣковъ христіанства.

Стр.

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Начало и развитіе многоголосной музыки (1000—1600).

ОТДѢЛЪ ПЕРВЫЙ.

Музыка древняго міра и первыхъ вѣковъ христіанства.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Происхожденіе музыкальнаго искусства. О музыкальномъ стилѣ.

Зачатки музыкальнаго искусства.

Зачатки музыкальнаго искусства еще болѣе, чѣмъ начальныя стадіи другихъ искусствъ, покрыты мракомъ. Исторія музыки не располагаетъ положительными данными о первобытной музыкальной культурѣ, ибо единственный надежный способъ сохраненія образцовъ музыкальнаго творчества, музыкальная нотація, появился въ эпоху сравнительно позднюю. Поэтому мы безсильны отвѣтить на вполнѣ естественный вопросъ, сколько вѣковъ своего бытія насчитываетъ музыкальное искусство. Вопросъ этотъ и не рѣшается средствами чистаго музыкально-историческаго изслѣдованія. На помощь нашей наукѣ приходятъ представители иныхъ областей человѣческаго знанія, и едва ли мы ошибемся, если скажемъ, что наиболѣе цѣнныя научныя данныя въ этомъ направленіи были получены при изслѣдованіи старѣйшихъ формъ рабочей ассоціаціи.

Рабочія пѣсни.

Рабочія пѣсни, понынѣ распространенныя тамъ, гдѣ голосъ еще не заглушенъ, не вытѣсненъ окончательно шумомъ современной машины, являются однимъ изъ древнѣйшихъ источниковъ музыкальной культуры. Въ основу этихъ первобытныхъ пѣсенъ было положено начало ритма, какъ начало, объединяющее усилія ряда рабочихъ, занятыхъ одной и той же работой, и повышающее интенсивность ихъ труда. Изъ простыхъ регулярно повторяющихся звуковъ, производимыхъ рабочими инструментами, изъ элементарныхъ повторныхъ восклицаній, сопровождающихъ отдѣльные фазисы работы, создаются музыкальныя образованія, которыя, будучи первоначально неразрывно связаны съ самымъ процессомъ труда, постепенно начинаютъ пріобрѣтать характеръ самостоятельнаго выраженія душевныхъ переживаній. Этотъ моментъ, моментъ одухотворенія, совершенно неотъемлемъ отъ всякаго музыкальнаго творчества, сколь примитивнымъ оно бы ни было—вѣдь врожденное человѣку ритмическое чувство само по себѣ могло бы только помочь урегулировать рабочій процессъ, потребный для удовлетворенія нуждъ первобытнаго человѣка. Лишь

Работа и ритмъ.

тамъ, гдѣ начинается дѣятельность творческой фантазіи, тамъ, гдѣ стихія звуковъ становится выразительницей душевныхъ переживаній, зарождается настоящее музыкальное искусство. Ибо искусство раньше всего есть средство проявленія творческихъ силъ, переносящее насъ изъ царства необходимости въ царство свободы, и еще на самыхъ первыхъ ступеняхъ своего развитія человѣкъ смутно слышалъ этотъ голосъ, зовущій его погрузиться въ иную высшую сферу.

Вполнѣ естественно, поэтому, что у всѣхъ народовъ древности происхожденіе музыки окутано легендами, свидѣтельствующими о божественномъ первоисточникѣ этого искусства. Но сколь ни интересны сами по себѣ подобные миѳы о происхожденіи музыки, распространенные среди различныхъ народовъ, сколь ни высоки ихъ поэтическія достоинства, мы лишены

Принципы художественнаго ворчества.

возможности заняться ими въ предѣлахъ настоящей книги. Изслѣдуя исторію музыкальнаго искусства въ связи съ развитіемъ художественной культуры, мы должны выяснить, какіе основные принципы объединяютъ проявленіе художественнаго творчества въ различныхъ областяхъ. Такимъ основнымъ принципомъ, одинаково важнымъ какъ для искусствъ пластическихъ, такъ и для искусствъ тоническихъ, является переработка впечатлѣній реальной жизни, внутренней и внѣшней, по законамъ красоты, возвышающей жизнь до идеала и вполнѣ противоположной тому матеріальному бытію, которое не ищетъ въ жизни никакого высшаго смысла. Это стремленіе къ красотѣ присуще всѣмъ народамъ, на какой бы ступени культурнаго развитія они ни находились, и каждая эпоха устанавливаетъ художественныя формы, которыя почитаются обязательными для своего времени и выражаютъ наиболѣе законченное представленіе о художественной красотѣ даннаго историческаго

Стиль—организующее начало художественнаго творчества.

момента. Какъ при рабочихъ ассоціаціяхъ элементъ ритма имѣетъ значеніе экономическаго принципа развитія, такъ и въ области искусства мы можемъ установить понятіе «стиля», играющаго ту же организующую роль по отношенію къ творческимъ усиліямъ массы художниковъ, работающихъ въ опредѣленную эпоху. Такъ же, какъ и въ явленіи ритма, здѣсь сказался принципъ, который побуждаетъ стремиться къ возможно большей полнотѣ художественнаго выраженія при возможно меньшей затратѣ творческой энергіи. Предписывая композитору рядъ художественныхъ правилъ, музыкальный стиль облегчаетъ ему техническую сторону работы, освобождая его творческія силы для воплощенія индивидуальныхъ переживаній. Такимъ образомъ, мы можемъ установить понятіе стиля эпохи, школы наряду съ понятіемъ индивидуальнаго стиля, обозначающаго совокупность пріемовъ, какими пользуется художникъ при созданіи своихъ произведеній.

Происхожденіе понятія «стиль».

Самое выраженіе «стиль», отъ латинскаго слова «stilus», обозначавшаго первоначально заостренную палочку для писанія на вощеной доскѣ, пріобрѣло значеніе способа передачи идей въ поэзіи, зодчествѣ, музыкальномъ искусствѣ. Такъ, напримѣръ, желая выразить, что исполненіе какого-либо произведенія вполнѣ соотвѣтствуетъ его идейному содержанію, мы называемъ такое исполненіе «стильнымъ». Тотъ же эпитетъ мы примѣняемъ и къ самому произведенію, если чувствуемъ въ немъ элементъ духовнаго углубленія, той внутренней цѣльности, которая придаетъ произведенію подлинно художе-

ственное бытіе. Наоборотъ, «безстильность», отсутствіе стиля, понимается обыкновенно, какъ нѣкій внутренній развалъ, омертвѣніе художественнаго произведенія.

Связь художника съ окружающей средой.

Какъ и всякій членъ человѣческаго общежитія художникъ связанъ въ своей работѣ съ окружающей культурной средой. Самый способъ воплощенія его замысловъ всегда находится въ тѣсной связи съ тѣмъ художественнымъ наслѣдіемъ, какимъ владѣетъ данное поколѣніе, данная школа. Не приходится также особенно останавливаться и на томъ положеніи, что развитіе музыкальнаго искусства совершается въ силу законовъ исторической необходимости, и что воля художника является лишь орудіемъ стихіи, управляющей судьбами всего искусства и ведущей его къ своимъ цѣлямъ. Человѣческія усилія могутъ только затормозить или же ускорить ходъ этого процесса. И созерцая процессъ живого творчества на путяхъ исторіи, мы раньше всего остановимся на вопросѣ, чѣмъ объясняется смѣна отдѣльныхъ художественныхъ стилей въ музыкальномъ искусствѣ. Необходимо установить характерныя черты отдѣльныхъ стилей, смѣняющихся въ исторіи музыки, а также выяснить тѣ историческія условія, среди которыхъ они создавались.

Планъ настоящей работы.

Поэтому мы на страницахъ нашей книги предполагаемъ удѣлить главное вниманіе не жизнеописанію отдѣльныхъ мастеровъ искусства звуковъ, а вопросамъ изслѣдованія стиля, изслѣдованія самаго способа, какой примѣняетъ художникъ при передачѣ своихъ творческихъ настроеній. Способъ классификаціи отдѣльныхъ главъ исторіи музыки исключительно по именамъ и художественнымъ заслугамъ величайшихъ мастеровъ звуковъ при современномъ состояніи науки надо считать совершенно несостоятельнымъ. Не только тѣ геніальные авторы, чьи имена постоянно украшаютъ собой и оглавленія историческихъ трудовъ, и концертныя программы, являются творцами музыкальнаго стиля эпохи, но также и тѣ труженики, произведенія которыхъ мы можемъ услышать развѣ по счастливой случайности, и имена коихъ скромно ютятся въ примѣчаніяхъ къ большимъ научнымъ работамъ. Они-то и представляютъ собой фундаментъ, на которомъ покоится зданіе музыкальнаго искусства. А при изслѣдованіи исторіи музыки подъ угломъ обобщающаго взгляда, при органическомъ ея разсмотрѣніи, мы не имѣемъ права обходить музыкальныхъ трудовъ этихъ композиторовъ молчаніемъ. Если рядъ этихъ незамѣтныхъ на разстояніи многихъ столѣтій музыкальныхъ тружениковъ является подножіемъ тѣхъ вершинъ искусства, которыя свѣтятъ намъ сквозь туманъ вѣковъ, то не забудемъ и того, что на ихъ скромномъ трудѣ въ исторіи искусства основываются зачастую достиженія геніевъ. Итакъ, знакомясь съ эволюціей музыкальныхъ формъ, мы постараемся прослѣдить то объединяющее начало, ту путеводную нить, какую даетъ намъ въ руки ученіе о музыкальномъ стилѣ.

Наиболѣе убѣдительнымъ доказательствомъ цѣлесообразности такого метода изслѣдованія являлась бы точность выводовъ, которые по существу своему могли бы передаваться въ ясныхъ и сжатыхъ формулировкахъ. Ученіе о стилѣ въ музыкальномъ искусствѣ, однако, еще слишкомъ мало разработано, чтобы найти подобныя ясныя формулы для своихъ изысканій. Такимъ образомъ изслѣдователямъ судебъ музыкальнаго искусства предстоитъ

Принципы разграниченія музыкальныхъ стилей.

еще совершить значительную работу для выясненія основныхъ принциповъ разграниченія отдѣльныхъ періодовъ стиля. Эта работа вводитъ насъ въ самое существо музыкальнаго творчества прошлыхъ столѣтій. Мы проникаемъ въ ту лабораторію исторіи, гдѣ творческій духъ изъ примитивныхъ элементовъ создавалъ все разнообразіе формъ и полноту красокъ въ музыкѣ. И такая задача, намъ думается, въ высшей степени привлекательна не только для спеціалистовъ-музыкантовъ, но и для всѣхъ, кто интересуется изученіемъ исторіи искусства въ его многообразныхъ проявленіяхъ.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

Музыка культурныхъ народовъ древности. Экзотическая музыка.

Архаическій періодъ. Скудость свѣдѣній.

Музыкально-историческое изслѣдованіе древнѣйшихъ временъ дало до сихъ поръ лишь скудные результаты. Благодаря раскопкамъ мы располагаемъ нынѣ свѣдѣніями объ архаическихъ музыкальныхъ инструментахъ, на основаніи дошедшихъ до насъ трактатовъ мы можемъ составить себѣ нѣкоторое представленіе о древнѣйшихъ тональныхъ системахъ, о первыхъ начаткахъ нотописи, но мы не имѣемъ ни одного съ достаточной точностью расшифрованнаго музыкальнаго произведенія древнѣйшихъ культурныхъ народовъ. Поэтому приходится о характерѣ самой музыки этихъ народовъ строить лишь болѣе или менѣе произвольныя догадки даже тогда, когда мы хорошо знакомы, по сохранившимся памятникамъ, со способомъ ея исполненія. Такимъ образомъ, мы въ нашемъ обзорѣ удовольствуемся лишь освѣщеніемъ культурно-исторической стороны музыки до-эллинскаго міра.

Надгробная живопись египтянъ.

Въ надгробной живописи Египта, очага древнѣйшей культуры, мы встрѣчаемъ изображенія ряда струнныхъ инструментовъ, арфъ и лютенъ, существованіе коихъ свидѣтельствуетъ уже о высокой стадіи музыкальнаго развитія египтянъ. Эти изображенія относятся къ эпохѣ третьяго тысячелѣтія до Рождества Христова, но не особенно разнятся отъ современныхъ музыкальныхъ инструментовъ того же типа. Несомнѣнно, что не сразу могъ появиться въ музыкальномъ обиходѣ такой усовершенствованный типъ инструментовъ, и рожденію египетской арфы предшествовалъ длительный процессъ музыкальной эволюціи, такъ какъ развитіе искусства звуковъ совершается, вообще говоря, въ значительно болѣе медленномъ историческомъ темпѣ, чѣмъ развитіе иныхъ родовъ искусства. Прирожденный художническій инстинктъ заставляетъ первобытнаго человѣка украшать стѣны своего жилища разноцвѣтными рисунками, онъ выражается въ первыхъ грубыхъ попыткахъ создать изваянія боговъ, изображенія героевъ въ формѣ надгробныхъ памятниковъ и т. д. Такимъ образомъ, первыя попытки художественно-изобразительнаго творчества связаны въ сознаніи человѣка съ культомъ боговъ и героевъ. Иначе проявляется природная наклонность первобытнаго человѣка къ музыкѣ. Мы выше указали на то, что наиболѣе элементарной формой музыкальнаго выраженія являлись

Первыя попытки музыкальнаго творчества.

рабочія пѣсни. Подобное пѣніе облегчало рабочему его трудъ, а въ дальнѣйшей стадіи оно стало для него и средствомъ выраженія, разряженія волнующихъ его чувствъ. Но для того должны были пройти тысячелѣтія: въ области музыки созданіе художественныхъ средствъ и техническихъ пріемовъ связано съ затрудненіями, какихъ не знаютъ остальные роды искусства. Самыя примитивныя музыкальныя формы свидѣтельствуютъ уже о глубокомъ изученіи способовъ передачи душевныхъ движеній движеніями звуковой стихіи. Въ то время, какъ пластическія искусства пользовались реальными изображеніями, взятыми изъ окружающей природы, а наиболѣе раннія проявленія поэтическаго творчества заключались въ описаніяхъ событій и явленій (эпическая поэзія), внѣшній міръ не давалъ искусству звуковъ никакого матеріала который оно могло бы использовать для своихъ художественныхъ цѣлей, ибо многообразіе звуковъ, встрѣчаемыхъ въ природѣ, могло послужить для построенія самой примитивной мелодіи лишь послѣ того, какъ оно подверглось акту художественной стилизаціи, было зафиксировано на извѣстной высотѣ, дабы получился матеріалъ, необходимый для музыкальнаго творчества. Поэтому почти невозможно установить историческую картину постепеннаго музыкальнаго развитія первобытнаго человѣчества.

Современные первобытные народы.

Нѣкоторый свѣтъ на эту темнѣйшую область музыкальной исторіи проливаетъ знакомство съ музыкой современныхъ народовъ, находящихся еще въ первобытномъ состояніи. Изслѣдованіе жизни дикарей даетъ намъ довольно богатый матеріалъ для разрѣшенія проблемы о зарожденіи первыхъ музыкальныхъ инструментовъ. На самой низшей ступени человѣческаго развитія музыка оказывается способной воздѣйствовать лишь на физіологическую сторону человѣческаго существа, и первыми орудіями музыкальнаго выраженія были орудія, данныя человѣку самой природой—мѣрнымъ ударомъ ладошей первобытный человѣкъ стремился увеличить силу ритма при своихъ пляскахъ. Такимъ образомъ, появились ударные инструменты, понынѣ встрѣчаемые у дикихъ племенъ, въ пользованіи коими послѣднія достигаютъ чрезвычайной виртуозности. Однако, отъ ударныхъ инструментовъ до первыхъ струнныхъ необходимо было сдѣлать значительный шагъ впередъ. Подобнымъ переходнымъ типомъ являются примитивные духовые инструменты, которые первоначально служили для усиленія человѣческаго голоса, для чего съ легкостью могли быть использованы полыя раковины или рога животныхъ, которые при вдуваніи въ нихъ воздуха издаютъ звукъ рѣзкій и грубый. Но раньше, чѣмъ человѣкъ научился цѣнить звенящую красоту натянутой струны, приведенной въ колебаніе, необходимъ былъ значительный прогрессъ его звукоощущеній. Такимъ образомъ, мы съ увѣренностью можемъ сказать, что струнные инструменты, подобно описаннымъ нами египетскимъ арфамъ, являются продуктомъ весьма развитой музыкальной культуры, и, слѣдовательно, начатки послѣдней восходятъ къ временамъ, отъ насъ еще болѣе отдаленнымъ, чѣмъ то четвертое тысячелѣтіе до Рождества Христова, когда мы встрѣчаемъ впервые изображеніе струнныхъ инструментовъ на надгробныхъ памятникахъ египтянъ. Эти могильныя изображенія даютъ намъ цѣлый рядъ бытовыхъ картинъ, въ которыхъ игрѣ на музыкальныхъ инструментахъ отведена значительная роль. Наиболѣе часто встрѣчающійся здѣсь инструментъ — арфа («Bent»), инструментъ, повидимому, чисто еги-

Происхожденіе музыкальныхъ инструментовъ.

Музыкальные инструменты египтянъ.

петскаго происхожденія. Старѣйшіе экземпляры его напоминаютъ лукъ, подтверждая своимъ видомъ неоднократно въ исторіи музыки сдѣланное предположеніе о томъ, что архаическіе струнные инструменты обязаны своимъ происхожденіемъ именно этому орудію охоты, натянутая тетива котораго при прикосновеніи пальца издаетъ звукъ опредѣленной высоты. Число струнъ египетской арфы вначалѣ было весьма незначительнымъ, а впослѣдствіи дошло до 20, причемъ струны эти были различной длины и, слѣдовательно, согласно извѣстному акустическому закону, издавали звуки различной высоты. Инструменты болѣе поздняго періода поражаютъ изяществомъ своей отдѣлки.

Арфы.

Арфы эти очень высоки, выше человѣческаго роста, и играли на нихъ стоя. Подобный инструментъ не встрѣчается ни у одного народа древности, за исключеніемъ евреевъ, которые, повидимому, заимствовали его отъ своихъ бывшихъ поработителей. Еще болѣе любопытны встрѣчаемые на надгробныхъ изобра-

«Набла».

женіяхъ лютнеобразные инструменты, «Nabla», которые содержали въ себѣ всѣ музыкальные признаки современной мандолины (длинную шейку, резонансный корпусъ, подставку) и имѣли отъ одной до трехъ струнъ. Ихъ изображеніе принято было въ число іерографическихъ знаковъ и обозначало понятіе «добро». Изъ числа духовыхъ инструментовъ на египетскихъ гробницахъ за двѣ тысячи лѣтъ до Рождества Христова встрѣчаются флейты, косыя и прямыя (видъ, предшествовавшій нашимъ косымъ флейтамъ), по своему внѣшнему виду совершенно соотвѣтствующія лабіальнымъ трубамъ органа. Флейты эти

Ударные инструменты.

соединялись зачастую попарно въ видѣ инструмента съ двумя трубками. Кромѣ того у египтянъ имѣлся рядъ ударныхъ инструментовъ, изъ коихъ «систрумъ», родъ металлической трещетки, употреблявшейся при богослуженіяхъ, перешелъ впослѣдствіи къ евреямъ. Эти инструменты встрѣчаются часто соединенными въ цѣлыя оркестровыя группы, но каковъ былъ характеръ этихъ египетскихъ ансамблей мы, конечно, сказать съ достовѣрностью не можемъ. Во всякомъ случаѣ присутствіе арфы и флейты въ такихъ оркестрахъ показываетъ, что наряду съ ритмическимъ элементомъ въ древне-египетской музыкѣ значительную роль начинаетъ играть и начало мелодическое, причемъ музыкальные вкусы Египта, еще весьма примитивные, требовали раньше всего усиленія звучности путемъ сочетанія однородныхъ инструментовъ. Такъ, на одномъ изъ рельефовъ мы встрѣчаемъ, напримѣръ, оркестръ, состоящій изъ десяти арфъ, четырехъ флейтъ и большого количества дѣтей и мужчинъ, ударяю-

Древне-египетскій оркестръ.

щихъ въ ладоши. Музыкальный эффектъ подобнаго оркестра заключался, повидимому, не въ смѣшеніи отдѣльныхъ инструментальныхъ красокъ, а, напротивъ того, въ усиленіи основного инструментальнаго тембра.

Наличность инструментовъ съ грифомъ, служащимъ для того, чтобы играющій, укорачивая струны, могъ получать звуки различной высоты, доказываетъ,

Принципъ математическаго опредѣленія тоновъ.

что египтянамъ во всякомъ случаѣ былъ знакомъ принципъ математическаго опредѣленія соотношеній тоновъ по ихъ высотѣ. Ученіе Пиѳагора, догмы котораго находились въ связи съ ученіемъ египетскихъ жрецовъ, проливаетъ нѣкоторый свѣтъ и на музыкально-теоретическія познанія египтянъ. Во всякомъ случаѣ музыкальная ученость египетскихъ жрецовъ оказала большее вліяніе на дальнѣйшее развитіе музыкальнаго искусства, чѣмъ тѣ немногіе инструменты, которые заимствовали у нихъ евреи и греки.

Ассирія и Вавилонія.

Научныя изслѣдованія за послѣднія десятилѣтія особенно выдвинули ту чрезвычайную роль, которую сыграла *ассиро-вавилонская* культура для выработки всего религіознаго созерцанія древняго востока. Многочисленныя раскопки, произведенныя въ странѣ, связанной съ именами Ниневіи и Вавилона, оказались далеко не безплодными и для нашего искусства. Правда, въ Вавилонѣ и Ассиріи музыка не играла столь значительной общественной роли, какъ въ Египтѣ, но зато мы располагаемъ нынѣ, благодаря усиліямъ ассирологовъ, цѣлымъ рядомъ религіозныхъ гимновъ, сохранившихся въ клинописи, и позволяющихъ, по конструкціи своей, высказать предположеніе, что гимны эти исполнялись либо смѣняющими другъ друга хорами, либо отдѣльнымъ пѣвцомъ и хоромъ. Такимъ образомъ, важнѣйшія формы древне-христіанскаго и еврейскаго пѣнія неожиданно оказываются связанными по музыкальному существу своему съ памятниками древней ассирійской музыкальной культуры. Значительный музыкальный интересъ представляютъ и струнные инструменты ассиріянъ: специфически ассирійская лира, треугольныя арфы и другіе цитрообразные инструменты, сыгравшіе впослѣдствіи значительную роль въ выработкѣ средневѣковыхъ инструментальныхъ типовъ.

Музыка евреевъ. Связь еврейской культуры съ ассиро-вавилонской.

Связь *еврейской* культуры и религіозныхъ воззрѣній съ ассиро-вавилонскими историческими памятниками подверглась, какъ извѣстно, научному разсмотрѣнію въ работѣ *Ф. Делича:* «Вавилонъ и Библія». Эта интересная работа раскрыла то глубокое родство, какое существовало между общественнымъ укладомъ, правовыми нормами Вавилона и государственной жизнью народа, творца Ветхаго Завѣта, и, что для насъ еще гораздо важнѣе, указало на вавилоно-ассирійскіе источники библейскихъ сказаній, обстоятельство весьма существенное для исторіи нашего искусства, ибо свѣдѣнія о древнѣйшей еврейской музыкѣ мы можемъ почерпнуть лишь изъ различныхъ библейскихъ текстовъ. Сколь значительную роль музыка играла въ еврейскомъ богослуженіи уже въ древнѣйшее время, показываютъ многія мѣста *Библіи*. Въ пятикнижіи Моисея мы находимъ упоминаніе о цѣломъ рядѣ важныхъ событій, сопровождавшихся пѣніемъ и пляской. Такъ былъ ознаменованъ, согласно Библіи, переходъ черезъ Чермное море, такъ встрѣчали побѣдоносныхъ полководцевъ. Музыкой и пѣніемъ сопровождались и различныя празднества семейнаго и государственнаго характера, восшествіе царей на престолъ и т. д.

Музыка въ Библіи.

Всѣ эти проявленія музыкальныхъ тенденцій еврейскаго народа не могутъ быть приведены всегда, однако, въ непосредственное отношеніе къ ихъ религіозному культу, и примѣненіе музыки въ предѣлахъ храма недостаточно полно отразилось въ пятикнижіи Моисея. Согласно традиціи, музыкальное искусство было введено въ культъ еще *Давидомъ*, который сдѣлалъ музыку органической частью всенароднаго богослуженія. Для исполненія псалмовъ, снабженныхъ имъ соотвѣтствующими указаніями, онъ установилъ хоръ левитовъ, которымъ руководилъ лично. При богослуженіи примѣнялись, главнымъ образомъ, слѣдующіе музыкальные инструменты: мѣдные кимвалы, арфы (какъ показываетъ ихъ еврейское названіе «*Nebel*», онѣ заимствованы отъ египтянъ), имѣвшія до десяти струнъ и снабженныя резонансной декой, и другой струнный инструментъ, носившій финикійское названіе «*киннор*ъ», происхо-

Музыкальные инструменты евреевъ.

жденіе котораго представляетъ собой много неяснаго. По мнѣнію нѣкоторыхъ изслѣдователей, данный инструментъ походилъ на лиру съ свободно вибрирующими струнами, по другимъ же источникамъ это былъ трехугольный ящикъ, на верхней декѣ котораго при помощи металлическихъ колковъ были закрѣплены струны различной длины. По Іосифу Флавію онъ имѣлъ не менѣе двѣнадцати струнъ. Такъ какъ въ древнее время пѣвцы являлись вмѣстѣ съ тѣмъ и исполнителями аккомпанимента, то упоминаніе духовыхъ инструментовъ при богослуженіи встрѣчается рѣже. Среди духовыхъ инструментовъ ярко выраженный національный характеръ носитъ труба изъ бараньяго рога «*шофаръ*», каковой евреи еще и понынѣ пользуются при новогоднемъ богослуженіи. Подобной трубы мы не встрѣчаемъ ни у одного изъ культурныхъ народовъ востока. Прямыя же трубы, флейты такъ же, какъ и ручныя литавры, евреи, повидимому, переняли отъ египтянъ. Изъ египетскаго же музыкальнаго обихода заимствованы цимбалы и нѣкое подобіе египетскаго «систрума» (см. выше), о коихъ упоминается въ Библіи, что еще болѣе подтверждаетъ гипотезу происхожденія еврейскихъ музыкальныхъ инструментовъ изъ страны пирамидъ.

Богослужебная музыка при царѣ Соломонѣ и во времена второго храма.

Установленная Давидомъ (ум. 1018 до Р. Х.) богослужебная музыка получила пышное развитіе при сынѣ его, царѣ Соломонѣ. При немъ число музыкантовъ въ храмѣ было доведено до огромнаго количества. Такъ, 11 Хрон. 5, 12 сообщаетъ о ста двадцати трубачахъ, принимавшихъ участіе въ освященіи храма. Вавилонское плѣненіе не могло нарушить музыкальной традиціи еврейскаго богослуженія, и во вновь воздвигнутомъ второмъ храмѣ оно совершалось съ прежней торжественностью, хотя въ немъ и были сдѣланы нѣкоторыя незначительныя измѣненія.

Характеръ еврейской богослужебной музыки.

Что касается внутренняго существа древне-еврейской храмовой музыки, то послѣднее уже давно вызывало различныя догадки у многочисленныхъ изслѣдователей Ветхаго Завѣта. Но окончательные выводы не сдѣланы и до сихъ поръ. Многократно подвергавшіяся разсмотрѣнію заглавія псалмовъ доказываютъ только, что у евреевъ существовали распространенныя мелодіи, которыя были знакомы всѣмъ хоровымъ пѣвцамъ. Что касается многоголосія, какъ мы его понимаемъ въ настоящее время, то таковое безусловно отсутствовало у евреевъ, какъ у всѣхъ народовъ древности — еврейская храмовая музыка имѣла исключительно унисонный характеръ. Это явствуетъ изъ первой книги Хроникъ. Огромные по составу своему хоры и инструментальное сопровожденіе исполнялись въ унисонъ или въ смѣняющихъ другъ друга группахъ. Многіе псалмы спеціально предназначены для такого «антифоннаго» исполненія, которое впослѣдствіи имѣло большое значеніе для выработки начальныхъ формъ древне-христіанскаго пѣнія. Относительно характера самихъ мелодій и ихъ тональной основы мы не имѣемъ никакихъ опредѣленныхъ историческихъ данныхъ. Лишь въ сочиненіяхъ отца церкви Климента Александрійскаго мы находимъ нѣкоторое косвенное указаніе на этотъ счетъ: послѣдній предписываетъ христіанамъ избѣгать хроматической и театральной мелодіи язычниковъ и совѣтуетъ имъ возвратиться къ стройной еврейской діатонической музыкѣ.

Въ побиблейское время у евреевъ выработалась система значковъ, помѣщаемыхъ надъ и подъ буквами текста. Значки эти являлись своего рода графическими символами тѣхъ движеній руки, которыя дѣлалъ дирижеръ хора, управляя массой пѣвцовъ—такіе условные знаки въ эпоху средневѣковья развились въ особую систему, о которой рѣчь будетъ ниже. Повидимому, и у евреевъ различные акценты при речитированіи священнаго писанія обозначались особымъ движеніемъ руки (способомъ, принятымъ впослѣдствіи и въ средніе вѣка), причемъ такихъ знаковъ у евреевъ имѣлось около тридцати, и значеніе ихъ въ различныхъ ритуальныхъ обрядахъ мѣнялось весьма существенно. Система акцентовъ.

Исторія еврейской музыки въ побиблейское время выходитъ за предѣлы настоящей главы. Укажемъ лишь, что въ современномъ синагогальномъ пѣніи сохранились несомнѣнные остатки древнѣйшихъ напѣвовъ, искаженныхъ вліяніемъ музыки тѣхъ народовъ, среди которыхъ приходилось жить евреямъ въ продолженіе тысячелѣтняго скитанія. Мы можемъ различить три группы синагогальныхъ мелодій: восточную, испано-италіанскую и польско-нѣмецкую. Изъ нихъ наиболѣе интересная восточная, меньше всего изученная, хотя она таитъ въ себѣ возможности окончательнаго разрѣшенія вопроса о подлинной древне-еврейской богослужебной музыкѣ. Современное синагогальное пѣніе. Три традиціи.

Подъ *экзотической* музыкой разумѣютъ музыку культурныхъ народовъ дальняго востока. Эти народы быть можетъ раньше всѣхъ другихъ обитателей земного шара достигли нѣкоторой высоты культуры, но затѣмъ внезапно остановились въ своемъ развитіи. Поэтому мы въ современномъ ихъ музыкальномъ искусствѣ находимъ элементы древнѣйшаго звукосозерцанія, коренным образомъ отличающагося отъ тѣхъ основъ, на которыхъ покоится наша музыка. Древнѣйшія мелодіи народовъ дальняго востока были основаны на *пятиступенной* «ангемитонной» гаммѣ, гаммѣ, совершенно лишенной полутоновъ (отсюда названіе «ан (безъ) гемитонная» (полутонная), интерваловъ, повидимому непріемлемыхъ для первобытнаго слуха. Такая пятиступенная гамма встрѣчается, впрочемъ, и у нѣкоторыхъ народовъ Запада: въ шотландскихъ мелодіяхъ и въ древнихъ русскихъ пѣсняхъ. Если мы возьмемъ звукорядъ, знакомый намъ съ дѣтства: Экзотическая музыка. Пятиступенная гамма.

c, d, e½ f, g, a, h½ c

и сравнимъ ее съ пятиступенной гаммой, то безъ труда замѣтимъ, что на томъ мѣстѣ, гдѣ у насъ стоитъ полутонъ, въ послѣдней зіяетъ пустота:

c, d, e½ f, g, a, h½ c′
c, d, . . f, g, a, c′

Пятиступенная гамма получила названіе *«китайской»*, и дѣйствительно она лежитъ въ основѣ древнѣйшихъ культовыхъ мелодій Китая, съ которыхъ мы и начнемъ нашъ обзоръ. Мелодіи эти весьма скудозвучны и едва ли соотвѣтствуютъ нашему представленію о музыкальной красотѣ. Но когда принцъ *Тсай-Инъ* пытался во второмъ тысячелѣтіи до Р. Х. развить ее до семи ступеней въ объемѣ октавы онъ, по преданію, встрѣтилъ жестокій отпоръ со стороны китайскихъ ученыхъ. Дѣло въ томъ, что для древнихъ китайскихъ Культовыя мелодіи Китая.

мыслителей пятиступенная гамма имѣла не только музыкальный, но и нѣкій мистическій смыслъ. Основатель древнекитайской философіи Фу Си (3000 до Р. Х.) связывалъ съ пятью тонами этой гаммы слѣдующіе стихійные элементы: землю, воду, воздухъ, огонь и вѣтеръ. Этимъ и объясняется противодѣйствіе китайскихъ ученыхъ музыкальной реформѣ Цай-Юнъ. Однако дальнѣйшій ходъ музыкальнаго развитія Китая показываетъ, что и консервативная «Поднебесная имперія» не осталась чуждой значительнаго прогресса въ области искусства звуковъ, о чемъ свидѣтельствуетъ ея необычайно сложная теоретическая система, породившая обширную литературу предмета. Еще въ глубокой древности китайцы создали и цѣлое этическое ученіе о музыкѣ. Такъ, китайскій богдыханъ Тшунъ за 2500 лѣтъ до Р. Х. говорилъ своему придворному музыканту Гую: «Учи дѣтей знатныхъ заботиться о томъ, чтобы они были кротки, справедливы и не жестоки, вели себя съ достоинствомъ, но не были надменны. Эти правила вырази въ стихахъ и положи ихъ на соотвѣтствующую мелодію, чтобы можно было ихъ пѣть. Музыка должна слѣдовать смыслу словъ: пусть она будетъ проста и ясна. Разслабленную и изнѣженную музыку надо отвергнуть, ибо музыка есть выраженіе душевнаго настроенія. Если душа музыканта добродѣтельна, то и его музыка будетъ полна благородства и соединитъ души съ небожителями». «Если хотите знать, какъ страна управляется и какова ея нравственность — прислушивайтесь къ ея музыкѣ», говорилъ самъ Конфуцій.

Этическое ученіе о музыкѣ.

Ходъ развитія китайской музыки.

Разобраться въ хронологической послѣдовательности китайской музыки столь же затруднительно, какъ проникнуть въ существо ея научно-теоретическихъ построеній. Только отдѣльныя случайныя даты даютъ намъ возможность установить нѣкоторыя вѣхи въ пятитысячелѣтней ея исторіи. Упомянутый нами пѣвецъ *Гуй*, китайскій Орфей, музыка котораго приводила въ восхищеніе даже звѣрей, дѣйствительно положилъ на музыку рядъ нравоучительныхъ изреченій. Гуй жилъ примѣрно около 2300 лѣтъ до Р. Х. Собранія народныхъ пѣсенъ у китайцевъ, очевидно, существовали уже въ весьма древнюю эпоху, и первый ихъ національный сборникъ мелодій восходитъ къ XVIII столѣтію до Р. Х. Китайская драма, расцвѣтъ которой относится къ XIV столѣтію до Р. Х., также была проникнута насквозь музыкальными элементами, и въ моментъ наивысшаго напряженія дѣйствія словесная проза замѣняется стихами, исполняемыми нараспѣвъ. Въ VIII ст. до Р. Х. была основана первая консерваторія, профессора которой писали музыку для придворныхъ драматическихъ представленій. Консерваторія просуществовала до III вѣка до Р. Х., когда декретъ одного изъ реакціонныхъ китайскихъ императоровъ повелѣлъ закрыть это музыкально-учебное заведеніе и предать огню всю музыкально-теоретическую литературу. Только черезъ тысячу лѣтъ, въ VII вѣкѣ послѣ Р. Х., была основана музыкальная академія для собиранія остатковъ старо-китайской учености, и благодаря дѣятельности послѣдней удалось собрать въ большой Пекинской библіотекѣ около 500 сочиненій по музыкѣ, среди которыхъ имѣются древнѣйшіе трактаты XII и VII вѣка до Р. Х.

Въ описываемую нами эпоху китайская музыка приняла свои окончательныя формы, которыя остаются незыблемыми до настоящаго времени. Выс-

шій совѣтъ по музыкальнымъ дѣламъ слѣдитъ за тѣмъ, чтобы разъ-навсегда установленныя музыкальныя нормы не нарушались подъ страхомъ тяжелаго штрафа. Примѣненіе различныхъ мелодій и музыкальныхъ инструментовъ регулируется такимъ образомъ, что въ каждомъ мѣсяцѣ года разрѣшается примѣнять лишь нѣкоторыя отдѣльныя гаммы, напримѣръ, въ декабрѣ: es, f, g, b, c; въ январѣ: e, fis, gis, h, cis. Строгость государственныхъ испытаній по музыкѣ столь велика, что ежегодно влечетъ за собой нѣсколько самоубійствъ среди китайскихъ студентовъ, но подготовленные столь солиднымъ образомъ китайскіе артисты производятъ музыку, до крайности тягостную для всякаго мало-мальски чувствительнаго европейскаго уха. Однако, при внимательномъ изученіи сольнаго китайскаго пѣнія въ немъ можно найти и извѣстную мелодическую красоту и логичность построенія. Старинные храмовые гимны всѣ построены на пятиступенной гаммѣ и не лишены величественности, какъ, напримѣръ, «траурное пѣніе въ день празднованія предковъ», исполняемое ежегодно передъ императоромъ. Такой же архаическій характеръ носятъ и многія свѣтскія пѣсни, хотя большинство изъ нихъ отнюдь не избѣгаетъ шага въ полутонъ. Въ отношеніи ритмическомъ китайскія мелодіи придерживаются исключительно четныхъ размѣровъ.

Окончательная кристаллизація китайской музыки.

Манера музыкальнаго исполненія.

Среди китайскихъ музыкальныхъ инструментовъ особенно развита группа ударныхъ. Между ними значительный интересъ представляетъ старинный инструментъ *«цинъ»*, состоящій изъ двѣнадцати каменныхъ пластинокъ, настроенныхъ хроматически. Пластинки эти приводятся въ колебаніе при помощи колотушекъ. Изобрѣтеніе «цина» приписывается Гую. Еще болѣе древняго происхожденія китайскія флейты, прямыя и косыя, и духовой инструментъ, состоявшій изъ ряда бамбуковыхъ трубокъ различной величины, въ которыя воздухъ вдувался сверху, подобно флейтѣ Пана древнихъ грековъ. Среди усовершенствованныхъ китайскихъ духовыхъ, относящихся къ позднѣйшимъ временамъ, имѣется инструментъ съ двойнымъ язычкомъ, вродѣ нашего гобоя, и весьма любопытный примитивный органъ, *«шэнъ»*. Принципъ свободно колеблющихся язычковъ, примѣненный здѣсь, имѣлъ несомнѣнное вліяніе на созданіе нашего западно-европейскаго гармоніума, когда этотъ инструментъ черезъ изслѣдователей востока занесенъ былъ въ Европу. Притокъ воздуха въ бамбуковыя трубы «шэна» регулируется, какъ клавишами на органѣ, нажимомъ на отверстіе въ кругломъ корпусѣ выдолбленной тыквы, въ которую онѣ вставлены.

Музыкальные инструменты китайцевъ.

Струнные инструменты китайцевъ не достигли высокаго развитія. Первоначально китайскому народу знакомы были лишь два цитрообразныхъ инструмента съ плоскимъ резонанснымъ корпусомъ, на которомъ натянуты 25 струнъ изъ крученаго шелка—«цинь» и «шэ». Чтобы играть на «ше» нужно, по мнѣнію китайцевъ, «водворить въ своемъ сердцѣ добродѣтель, иначе онъ будетъ издавать лишь безсвязные звуки». Оба эти инструмента еще теперь находятся въ большомъ почетѣ. Лишь впослѣдствіи китайцы познакомились, благодаря персамъ и индусамъ, съ древнѣйшей египетской лютней.

Нотопись китайцевъ состоитъ изъ письменъ, соотвѣтствующихъ названію отдѣльныхъ тоновъ. Въ новое время введены были особыя обозначенія для ритма и различныхъ манеръ исполненія.

Нотопись.

Японская музыка.

Подобно многимъ инымъ сторонамъ духовной культуры *Японія* заимствовала свое музыкальное искусство у Китая. Художественная зависимость японской музыки отъ Поднебесной имперіи (между прочимъ, распространенное названіе Китая «Небесной имперіей» представляетъ собою грубое заблужденіе съ точки зрѣнія синологіи: китайцы называютъ себя болѣе скромно «сынами поднебесья») изобличается рядомъ народныхъ инструментовъ, изъ коихъ самый распространенный «кото», прямой потомокъ древне-китайскаго «тше». Еще понынѣ, несмотря на европеизацію Японіи, китайское происхожденіе какого-либо музыкальнаго инструмента считается у японцевъ гарантіей его высокаго достоинства. Эта музыкальная зависимость Японіи отъ Китая сказывается и въ той имитированной пентатоникѣ, которая можетъ разсматриваться только, какъ упрощеніе болѣе развитой гаммы, произведенное для приданія современнымъ японскимъ мелодіямъ архаическаго вида. Подобная архаизація встрѣчается, впрочемъ, не только у японцевъ, но и у древнихъ грековъ въ раннюю эпоху, близкую къ классическому времени.

Зависимость отъ Китая.

Японскіе музыкальные инструменты.

Японское «*кото*» имѣетъ 13 шелковыхъ струнъ одинаковой длины и натяженія съ подвижными подставками—ладами. Играютъ на ней пальцами правой руки, вооруженными особыми ногтями изъ слоновой кости, свободная же лѣвая, давленіемъ на часть струны по ту сторону подставокъ, измѣняетъ высоту тона.

Кромѣ «кото» наиболѣе распространенными среди японцевъ инструментами являются также «*самисенъ*», родъ лютни въ три струны, на которой играютъ съ помощью особой костяной лопатки, и «*шакохачи*», бамбуковый духовой инструментъ съ шестью звуковыми отверстіями, одинъ изъ ближайшихъ родичей прямыхъ флейтъ.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ 1915 году, Петербургъ посѣтила труппа изъ трехъ японскихъ артистовъ, давшая нѣсколько концертовъ японской музыки, на которыхъ пришлось присутствовать и пишущему эти строки. Было трудно сразу освоиться съ музыкальными приемами японцевъ, столь чуждымъ европейскому музыкальному вкусу, но нельзя было отрицать своеобразной красоты ихъ исполненія. Въ игрѣ японскихъ артистовъ можно было подмѣтить и большое разнообразіе экспрессивныхъ оттѣнковъ и весьма развитое ритмическое построеніе пьесъ. Исполнялся цѣлый рядъ ансамблей для «кото», «самисена» и «шакухачи» на весьма поэтичныя программы. Приводимъ два образца такихъ программъ, которыя напечатаны были на афишахъ концертовъ, данныхъ токійскими артистами: «Сосны на берегу моря. Берегъ моря. Сосновая роща на берегу. Легкіе порывы вѣтра проносятся тихо, широко и заунывно-звучно надъ просторомъ моря, прилетаютъ на берегъ къ низкимъ причудливымъ вѣтвямъ сосенъ, разсыпаются быстро, торопливо, шелестя, ища себѣ дорогу между тысячами задерживающихъ и какъ бы заигрывающихъ съ ними иглъ».

Программная музыка.

«Звѣзды. Яркое звѣздное небо. Звѣзды зовутъ поэта и манятъ его въ далекій торжественный просторъ. Радостное возбужденіе вызываетъ восторженное настроеніе и выливается въ стремительныхъ звукахъ его пѣсенъ».

Исторія японской музыки.

Исторію японской музыки можно раздѣлить въ общихъ чертахъ на три періода. Первый—періодъ *первобытнаго* художественнаго творчества, отъ котораго дошелъ до насъ рядъ композицій, старѣйшія изъ коихъ относятся къ

3-му тысячелѣтію до Р. Х. Слѣдующій періодъ, періодъ ***китайскаго вліянія***, расцвѣтъ и наибольшая интенсивность котораго относится къ VIII и IX вѣку. Примѣрно съ XIV столѣтія зарождается религіозная мистерія, сопровождаемая театральными музыкально-драматическими представленіями. Въ XVII столѣтіи основывается первый народный театръ, и къ концу этого столѣтія, которое подарило Японіи въ области театра своего Шекспира, относится и дѣятельность японскаго Бетховена, *Яцухачи*. Съ этого историческаго момента начинается національное возрожденіе японской музыки и созданіе музыкальной культуры страны восходящаго солнца, независимо отъ китайскаго искусства. Въ началѣ XIX столѣтія возникъ цѣлый рядъ японскихъ пѣсенъ, большею частью лирическаго характера, которыми въ настоящее время весьма заинтересованы изслѣдователи восточнаго музыкальнаго искусства.

Музыкальная нотація японцевъ.

Музыкальная нотація японцевъ относитъ свои обозначенія всегда къ опредѣленнымъ инструментамъ, указывая либо струну (на «кото»), либо звуковое отверстіе (на флейтѣ), либо лады на народной лютнѣ. Писанныя ноты имѣютъ, впрочемъ, весьма малое распространеніе. Музыкальныя произведенія—не только народныя пѣсни, но и композиціи для разныхъ инструментовъ—передаются по слуху. Каждый новый исполнитель украшаетъ завѣтную схему пьесы по своему собственному вкусу и умѣнію.

Индія. Историческія судьбы музыки.

При изслѣдованіи ***индійской*** музыки необходимо принять во вниманіе, что въ ней чрезвычайно трудно разграничить тѣ элементы, которые относятся къ древнему до-греческому періоду, и тѣ, которые внесены были въ индійскую музыку средневѣковыми арабскими вліяніями. Задача еще осложняется до чрезвычайности отсутствіемъ какихъ-либо положительныхъ хронологическихъ данныхъ. Поэтому мы ограничимся лишь описаніемъ нѣкоторыхъ весьма интересныхъ индійскихъ музыкальныхъ инструментовъ и общими замѣчаніями о тональной системѣ индійцевъ и ихъ музыкальной нотаціи. Древнеиндійская литература свидѣтельствуетъ о томъ, что въ Индіи искусство пѣнія всегда находилось въ почетѣ. Въ народныхъ преданіяхъ «риши», привилегированные пѣвцы, играли немаловажную роль, и у каждаго индійскаго племени имѣлась своя семья пѣвцовъ, окружавшихъ царя и замѣнявшихъ его при отправленіи религіозныхъ обрядовъ. Каждая семья пѣвцовъ хранила сокровищницы ритуальныхъ пѣсенъ, которыя передавались изъ поколѣнія въ поколѣніе и были объединены впослѣдствіи въ большой книгѣ гимновъ «Ригведа». Однако, до нынѣшняго времени брахманы никогда не изучаютъ ведъ по какимъ-либо рукописямъ, а признаютъ лишь единственно дѣйствительной устную традицію.

Религіозная музыка индійцевъ.

Сообщаемые различными собирателями образцы религіозныхъ пѣснопѣній индусовъ показываютъ, что музыка ихъ стоитъ къ намъ значительно ближе, чѣмъ музыка китайцевъ. По сравненію съ послѣдними индійцы проявляютъ въ своей музыкѣ гораздо больше темперамента и силы художественнаго выраженія. Неразрывная связь ея съ пляской очень благопріятно отразилась и на ея ритмической сторонѣ.

Инструментальная музыка.

Наряду съ пѣніемъ въ Индіи уже въ древности существовала и инструментальная музыка. О ней, однако, говорить можно лишь весьма гадательно, но инструменты индійцевъ представляютъ собой интересъ совершенно исключительный. Дѣло въ томъ, что у индійцевъ, совершенно не существо-

вало струнныхъ инструментовъ, на которомъ каждая отдѣльная струна должна была давать лишь одинъ звукъ, а имѣлся цѣлый рядъ струнныхъ инструментовъ съ грифами. Самый своеобразный и самый древній среди этихъ инструментовъ—«вина». Она состоитъ изъ бамбуковой трости, вдоль которой при помощи приподнятаго подгрифика, подставокъ и колковъ натянуты семь металлическихъ струнъ, изъ коихъ три прикрѣплены свободно и образуютъ нѣчто вродѣ бурдоновъ, бамбуковая же трость укрѣплена на двухъ пустыхъ тыквахъ. Строй «вины»—a dur. Играютъ на ней, ущемляя струны наперсткомъ со стальнымъ остріемъ. «Вина» осталась исключительнымъ достояніемъ индусовъ и не получила распространенія среди другихъ народовъ востока. Остальные свои струнные инструменты индійцы, повидимому, получили при посредствѣ арабовъ. Сюда относится лютнеобразный инструментъ «магуди», который арабы въ свою очередь заимствовали отъ египтянъ. Не совсѣмъ выяснено и происхожденіе «равонастрона», называемаго также «*сериндой*». Въ этомъ инструментѣ можно было бы усмотрѣть ***первый изъ смычковыхъ инструментовъ въ исторіи музыки***, еслибы возможно было установить его древне-индусское происхожденіе. Но, повидимому, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ заимствованіемъ индійцевъ изъ арабскаго музыкальнаго обихода, хотя въ изготовленіи «сериндъ» особенно прославился городъ Патна, Кремона Индіи.

«Вина». «Серинда».

Въ силу историческихъ условій старо-индійская музыка, какъ мы уже указали выше, не могла дойти до насъ въ своемъ чистомъ нетронутомъ видѣ, и мы знаемъ ее лишь съ сильной примѣсью чужихъ, особенно арабскихъ элементовъ. Пѣсни арабскаго происхожденія носятъ названіе «*терама*», заимствованныя изъ Персіи—«*ректа*», монголоиндійскія мелодіи называются «*туппа*». Нѣкоторыя изъ этихъ мелодій отличаются большой красотой и поддаются европейской гармонизаціи.

Индійскія гаммы.

Характерной особенностью индійской музыки является чрезвычайное обиліе гаммъ, въ ней примѣняемыхъ. Древнѣйшія музыкально-теоретическія изслѣдованія, отчасти относящіяся къ санскритской литературѣ, не даютъ никакихъ указаній о томъ, существовала ли въ архаическій періодъ у индійцевъ пятиступенная гамма. Нормальная гамма индійцевъ состоитъ изъ *семи* ступеней и называется «сварагрома» или «септака». Названія отдѣльныхъ тоновъ:

sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.

Первый тонъ «sa» соотвѣтствуетъ нашему «a», и, слѣдовательно, вся вышеозначенная индійская гамма будетъ имѣть слѣдующій видъ:

sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni
a, h, cis, d, e, fis, gis.

Въ музыкальной практикѣ индійцы дѣлятъ еще октаву на 22 тона (струти), изъ которыхъ каждый можетъ являться исходнымъ пунктомъ новой гаммы. Теоретики различаютъ шесть главныхъ гаммъ и 30 побочныхъ, отличающихся другъ отъ друга лишь пропускомъ отдѣльныхъ интерваловъ: индійскій слухъ оказывается гораздо болѣе чуткимъ, чѣмъ нашъ искалѣченный темперованнымъ строемъ, и каждый музыкантъ умѣетъ пользоваться обиліемъ гаммъ для

выраженія утонченныхъ настроеній. Если слѣдовать далѣе за индусскими музыкальными теоретиками, то, принимая во вниманіе, что нормальная семиступенная гамма транспонируется во всѣхъ направленіяхъ, мы можемъ конструировать логически чуть ли не сотни варіантовъ, а въ индійскихъ легендахъ число возможныхъ гаммъ исчисляется даже тысячами.

Практически тональная система индусовъ обнимаетъ три октавы: от A до a^2. Однако, національный инструментъ индійцевъ «вина» съ его семью струнами и 19 ладами обнимаетъ всего двѣ октавы, плюсъ одинъ цѣльный тонъ до h^1. Нотопись индусовъ, вѣроятно, весьма древняго происхожденія.

Обозначеніе тоновъ въ свѣтской музыкѣ производится при помощи слоговъ, въ духовной—посредствомъ чиселъ. Ритмическія же соотношенія символизуются дугами и прямыми линіями. Для инструментальныхъ композицій, въ частности пьесъ для «вины», выработана особая нотація съ указаніемъ аппликатуры и манеры исполненія. Современная нотація индійцевъ представляетъ собою слѣпокъ европейской и пользуется знаками альтераціи, ритмическими обозначеніями и т. д.

Яванская музыка.

Нѣсколько словъ въ связи съ индійской музыкой необходимо также удѣлить и острову Ява. Здѣсь существуютъ весьма своеобразные ансамбли, въ основу которыхъ положено сочетаніе различно настроенныхъ ударныхъ инструментовъ (деревянныхъ пластинокъ, металлофоновъ, гонговъ, стальныхъ наковаленъ и т. д.). На европейскій слухъ яванскій оркестръ съ его богатыми динамическими оттѣнками производитъ весьма пріятное впечатлѣніе. Его уподобляли нѣжнымъ и вкрадчивымъ звукамъ стекляннаго гармоніума, который можно слушать цѣлыми часами, нисколько не утомляясь. Въ 1900 году яванскіе музыканты произвели нѣкую сенсацію на парижской всемірной выставкѣ. Отмѣтимъ еще, что одна изъ яванскихъ темъ вплетена въ восхитительную фортепьянную пьесу Клода Дебюсси «Пагоды».

Научное освѣщеніе музыкальной экзотики.

Изученіе экзотической музыки сдѣлало за послѣднія десять, двадцать лѣтъ весьма значительные успѣхи и заинтересовало многихъ крупныхъ музикологовъ. Среди работъ въ этой области въ особенности слѣдуетъ отмѣтить изслѣдованія Г. Капеллена, которому принадлежитъ рядъ и художественныхъ обработокъ экзотическихъ мелодій, хотя и не лишенныхъ нѣкоторой произвольности толкованія (какъ и вообще всѣ попытки гармонизовать мелодіи, по существу своему чуждыя европейской системѣ гармоніи), но всегда интересныхъ и выполненныхъ съ большимъ художественнымъ тактомъ. Наиболѣе вѣрное объясненіе этому внезапно народившемуся интересу къ экзотической музыкѣ далъ маститый французскій композиторъ К. Сенъ-Сансъ: «Музыка настоящаго», пишетъ онъ, «достигла высшей точки своего развитія. Тональныя основы, на которыхъ выросла современная гармонія, обречены на гибель. Господству минора-мажора положенъ конецъ. Европейская музыка начинаетъ возвращаться къ архаическимъ ладамъ и, въ концѣ-концовъ, подпадетъ подъ вліяніе восточныхъ гаммъ. Отъ нихъ мы ждемъ возрожденія нашего музыкальнаго искусства, имъ суждено открыть новую эру въ музыкѣ».

Сенъ-Сансъ объ экзотической музыкѣ.

Музыкальная экзотика и живописный импрессіонизмъ.

Историкъ искусства не можетъ не присоединиться къ этому пророчеству знаменитаго музыканта, и невольно напрашивается вопросъ, не экзотическимъ ли мелодіямъ далекаго востока, столь мало еще изученнымъ, суждено будетъ оказать такое же вліяніе на зарождающійся новый мелодическій стиль, какой въ серединѣ XIX столѣтія оказалъ восточный живописный импрессіонизмъ на западно-европейскихъ живописцевъ.

Литература къ первой и второй главѣ.

Литература по всеобщей исторіи музыки будетъ указана въ концѣ книги. По вопросу о музыкальномъ стилѣ имѣется спеціальное изслѣдованіе проф. *G. Adler'a:* «Der Stil in der Musik» (до войны вышелъ томъ первый въ изданіи Breitkopf'a и Härtel'a Лейпцигъ). О связи работы и ритма имѣется превосходное изслѣдованіе *K. Bücher'a:* «Arbeit und Rhytmus» (есть русскій переводъ подъ редакціей *Д. А. Коропчевскаго.* Изданіе О. Н. Поповой).

Глава вторая. Исторія музыки древнихъ культурныхъ народовъ обстоятельно изложена въ «Geschichte der Musik» *A. W. Ambros'a*, томъ первый (3-ье изданіе). О первобытномъ состояніи музыки ср. *H. Spencer.* «The origin and function of Music». (1857), *E. Grosse.* «Die Anfänge der Kunst». (Фрейбургъ 1894), *R. Wallascheck.* «Anfänge der Tonkunst». (Лейпцигъ 1903), *Stumpf, C.* «Die Anfänge der Musik». (1911.)

Египетъ: *Loret.* «La musique chez les anciens Egyptiens». (Lyon.) *Wilkinson.* «The manners and customs of the ancients Oegyptians» (3 тома Лондонъ. 1875). A. Erman. «Ägypter und ägyptisches Leben». (1885.) Lauth. «Über altägyptische Musik». (1873.)

Евреи: *A. Markson* и *I. Wolf.* «Auswahl hebräischer Synagogalmelodien» (1875). *I. Singer.* «Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges» (Вѣна 1885) *A. Ackerman* «Die synagogale Lesung» (1893) *E. Pauer.* «Traditional melodies». (Лондонъ 1896.)

Ассиро-вавилонская культура: Neefe C. «Die Tonkunst der Babylonier und Assyrer». Monatshefte für Musikgeschichte XII (Берлинъ 1890).

Китай: *Amiot.* «Mémoire sur la musique de Chinois» (Paris 1870). Ivan Alst. «Chinese Music». (1884.) *L. Laloy.* «La musique chinoise». (Paris. Laurens 1910.) *Dechevrens.* «Etude sur la système musical chinoise».(S. I. M. 1901—труды интернаціональнаго музыкальнаго общества.)

Японія: *H. I. Piggot.* «The music of the Japanese». (Лондонъ 1891/3). *Abraham und Hornbostel.* «Studien über das Tonsysthem der Japaner». (S. I. M. 1903.) *H. Riemann* «Über japanische Musik». (Musik Wochenblatt 1902), *Florenz.* «Gesch. der jap. Literatur». (1905.)

Индія: *W. Iones* «The musical modes of the Hindus». (1874.) *H. Parsonns.* «The Hindustan Choral Boock». (Лондонъ 1861), Chrysander F. «Über die altindische Opfermusik». Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (т. I.). *Day.* «The music of southern India». (Лондонъ 1891) *Abraham und Hornbostel.* «Indische Melodien» (S. I. M. 1904, 3).

Ява *I. N. P. Land.* «Über die Tonkunst der Javaner». (Vierteljahrschrift für Musikgeschichte) 1885.

Музыкальная экзотика: *L. Riemann.* «Über eigentümliche Tonreihen». (Essen 1899 *G. Capellen* «Exotische Musik» (Штутгардтъ 1905).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Музыкальное искусство и теорія музыки древнихъ грековъ.

«Всякое размышленіе о судьбахъ нашего искусства приводитъ насъ къ установленію связи его съ искусствомъ грековъ», такъ писалъ въ 1849 г. въ своемъ вдохновенномъ трактатѣ «Искусство и революція» Рихардъ Вагнеръ: «наше современное искусство представляетъ лишь звено въ художественномъ развитіи всей Западной Европы, а послѣднее имѣетъ своей исходной точкой міръ эллиновъ. Греческій духъ, каковымъ онъ проявился въ эпоху расцвѣта эллин-

скаго государства и искусства, преодолѣвъ примитивныя основы естественной религіи, поставилъ во главу религіознаго созерцанія прекраснаго, сильнаго человѣка. Этотъ идеалъ нашелъ свое символическое выраженіе въ Аполлонѣ, подлинно національномъ божествѣ эллинскихъ племенъ».

Звукосозерцаніе грековъ.

Мы до сихъ поръ знакомились съ музыкой народовъ, представлявшей для насъ интересъ исключительно съ обще-культурной и этнографической точки зрѣнія. Съ изученіемъ же музыки грековъ мы вступаемъ въ область настоящаго искусства звуковъ, съ которымъ неразрывно связана идея красоты, придающая художественному творчеству эллиновъ величіе, неразрушимое ни для какого времени. Однако, подъ греческой музыкой мы должны представить себѣ искусство звуковъ, глубоко отличное отъ нашего современнаго. Народъ, которому мы обязаны самимъ словомъ «музыка», разумѣлъ подъ нимъ не самодовлѣющее искусство, а лишь отрасль всеискусства музъ. Греческая музыка представляла собой тріединство искусства звуковъ, въ тѣсномъ смыслѣ — музыки, поэзіи и танца. Ей противопоставлялась тріада изобразительныхъ искусствъ: зодчество, скульптура и живопись. Такимъ образомъ, музыка оказывалась неразрывно связанной съ поэзіей, несмотря на то, что уже въ очень древнее время мы находимъ у грековъ и признаки чисто инструментальныхъ композицій.

Красота этой музыки заключалась исключительно въ ея мелодической структурѣ. Понятіе аккорда въ современномъ смыслѣ слова совершенно отсутствовало въ античной музыкѣ—познаніе принципа многоголосія, даже самая примитивная форма полифоніи, является завоеваніями болѣе поздней христіанской эпохи. Извѣстно, правда, что у грековъ практиковалось не только сольное, но и хоровое пѣніе, въ которомъ принимали участіе какъ женщины и дѣти, такъ и мужчины. Кромѣ того мы знаемъ также по сочиненіямъ различныхъ древнихъ авторовъ, что они пользовались инструментальными ансамблями, въ составъ которыхъ входили духовые и струнные инструменты. Но ансамбли эти ничѣмъ рѣшительно не напоминали нашего современнаго оркестра, и совмѣстное музицированіе на инструментахъ, а также хоровое пѣніе ограничивалось исключительно исполненіемъ одной и той же мелодіи въ унисонъ или октаву, причемъ аккомпанирующій инструментъ повторялъ за вокальной партіей мелодію, во время паузы голоса, или, когда голосъ выдерживалъ какой-либо тонъ, бралъ нѣсколько вспомогательныхъ, украшающихъ нотъ. *Платонъ* называетъ этотъ способъ исполненія «*гетерофоніей*. Подобнаго рода сочетаніе вокальныхъ и инструментальныхъ голосовъ, однако, не можетъ быть названо полифоніей и служитъ твердымъ доказательствомъ того, что *унисонъ былъ незыблемой основой античной ансамбельной музыки.*

Хоровое пѣніе грековъ.

Гетерофонія.

Источники.

Прежде, чѣмъ заняться изложеніемъ исторіи античнаго музыкальнаго искусства, мы желали бы ознакомить читателя съ тѣми источниками, изъ которыхъ современная исторіографія почерпаетъ свои свѣдѣнія о греческомъ искусствѣ звуковъ. До насъ дошло большое количество трактатовъ по теоріи музыки греческихъ писателей. Мыслитель, которому исторія приписываетъ заслугу установленія основъ теоріи музыки, былъ философъ *Пиѳагоръ*. Онъ, однако, не закрѣпилъ своего ученія въ письменной формѣ. Послѣднее было изложено въ сочиненіяхъ его учениковъ. Пиѳагорейская школа понимала музыкальныя соотношенія въ строго математическомъ смыслѣ, т.-е. видѣла сущность

*

музыкальнаго созвучія въ отношеніяхъ чиселъ, выражающихъ длину струнъ. Великій *Платонъ* (427—347) не былъ музыкальнымъ теоретикомъ въ точномъ смыслѣ этого слова, но въ его сочиненіи о государствѣ имѣется рядъ цѣнныхъ указаній на то большое значеніе, какое приписывала музыкальному искусству греческая философія въ области воспитанія юношества. Отдѣльныя, не менѣе важныя замѣчанія о музыкальномъ искусствѣ мы находимъ также въ «Поэтикѣ» *Аристотеля* и его «Политикѣ», въ которой проводится взглядъ на музыкальное искусство, соотвѣтствующій воззрѣніямъ Платона. Что касается «Проблемъ», дошедшихъ до насъ подъ именемъ Аристотелевыхъ, особенно 19 главы, трактующей о гармоніи, то сочиненіе это возникло въ болѣе позднее время, но содержитъ правильное изложеніе мыслей самого Аристотеля. Важнѣйшимъ изъ греческихъ писателей о музыкѣ почитается *Аристоксенъ*, ученикъ Аристотеля, родившійся въ 354 г. до Р. Х. Ему въ древности приписывались свыше 400 различныхъ сочиненій, изъ которыхъ только малая часть посвящена была музыкѣ. Сохранились лишь «Элементы гармоніи», въ коей отсутствуетъ заключительная часть, и такой же неполный отрывокъ «Элементовъ ритмики». Найденный въ 1898 году новый фрагментъ Аристоксеновской «Ритмики» заставляетъ насъ весьма пожалѣть о неполнотѣ предыдущаго отрывка, такъ какъ толкованіе ритмической системы Аристоксена, сдѣланное на основаніи прежнихъ фрагментовъ, не можетъ быть болѣе приведено въ соотвѣтствіе съ новой находкой. Авторитетъ Аристоксена считался непреложнымъ для позднѣйшихъ временъ и создалъ цѣлую школу «гармониковъ», находившихся въ рѣзкой оппозиціи съ теоретиками пиѳагорейской школы, такъ-называемыми «канониками». Послѣдователи Аристоксена совершенно отрицали значеніе чиселъ, какъ основы музыкальной теоріи. Отрывки его сочиненій сдѣлались предметомъ усерднаго изученія съ самой эпохи Возрожденія и были изданы впервые въ 1562 году въ Венеціи. Наиболѣе обстоятельный комментарій къ нимъ принадлежитъ *Р. Вестфалю*. Вновь найденный фрагментъ «Ритмики» былъ изданъ *Теодоромъ Рейнакомъ* въ 11 томѣ «Revue des études grecques».

«Problemata». Аристоксенъ.

Жившій въ IV столѣтіи александрійскій математикъ *Евклидъ* оставилъ математическій трактатъ: «Canonos katathome» (Sectio canonis), въ которомъ содержится ученіе о звукѣ, какъ результатѣ колебаній упругаго тѣла, воспринимаемыхъ нашимъ ухомъ при помощи посредствующей среды. Впервые эта мысль была высказана въ греческой теоріи музыки тарентскимъ философомъ Архитомъ, современникомъ Платона.

Писатели римской эпохи.

Таковы важнѣйшіе теоретическіе трактаты о музыкѣ греческихъ авторовъ. За ними слѣдуетъ цѣлый рядъ писателей о музыкѣ римской эпохи, среди которыхъ наиболѣе важное мѣсто принадлежитъ *Плутарху* (50—120). Послѣдній написалъ, кромѣ знаменитыхъ своихъ параллельныхъ біографій и разныхъ философскихъ сочиненій, весьма замѣчательное сочиненіе о музыкѣ. Принадлежность этого сочиненія, изданнаго въ нѣмецкомъ переводѣ и съ интересными комментаріями Вестфалемъ, самому Плутарху, въ послѣднее время, однако, оспаривается. Другой источникъ для ознакомленія съ историческими данными о греческой музыкѣ того же II вѣка послѣ Р. Х. представляетъ собою первый Бедекеръ въ мірѣ, «путеводитель по Греціи» *Павсанія*, дающій богатый мате-

ріалъ о мѣстахъ музыкальнаго культа эллиновъ. Чрезвычайно важный документъ мы имѣемъ далѣе въ трехъ книгахъ о музыкѣ *Клавдія Птоломэя*, греческаго математика, астронома и географа въ Александріи начала II вѣка послѣ Р. Х. Его значеніе заключается главнымъ образомъ въ томъ, что онъ довелъ до окончательнаго завершенія ученіе пиѳагорейской школы. Важнѣйшіе теоретики эпохи возрожденія, какъ извѣстно, непосредственно примыкаютъ къ Птоломею. Благодаря Птоломею мы имѣемъ возможность ознакомиться съ выдержками изъ трудовъ грамматика *Дидима*, родившагося около 63 г. по Р. Х. и завоевавшаго себѣ безсмертіе установленіемъ разницы между большимъ и малымъ цѣлымъ тономъ, 8 : 9 и 9 : 10, такъ-называемой «синтонической» или «дидимовой» коммой. Упомянувъ еще о новопиѳагорейцѣ *Никомахѣ*, отъ котораго дошло до насъ греческое руководство по гармоніи, мы остановимся на сочиненіяхъ *Аристида Квинтиліана*, музыкальнаго писателя II вѣка по Р. Х., на основаніи коихъ мы можемъ получить исчерпывающее представленіе о греческой нотописи, и на сочиненіяхъ грамматика и лексикографа *Аѳинея*, жившаго между вторымъ и третьимъ вѣкомъ въ Египтѣ. Его выписки изъ болѣе старыхъ сочиненій знакомятъ съ содержаніемъ трактатовъ, безслѣдно утерянныхъ въ настоящее время. Къ серединѣ IV столѣтія относится дѣятельность александрійца *Алипія*, введеніе въ музыку котораго, а въ особенности приложенныя къ этому трактату нотныя таблицы представляютъ собой полное изложеніе всей музыкальной системы грековъ въ ея подлинномъ видѣ.

Грамматики и лексикографы.

Важнѣйшимъ источникомъ для ознакомленія съ классическимъ ученіемъ о музыкѣ въ эпоху средневѣковья служилъ пятитомный трактатъ «De musica» *Аникія Манлія Торквата Северина Боэція* (475—524). Послѣдній былъ канцлеромъ Теодориха Великаго, долгое время состоялъ приближеннымъ лицомъ своего императора, но подъ конецъ жизни впалъ въ немилость и былъ казненъ якобы за измѣнническія сношенія съ византійскимъ дворомъ. Все, что средніе вѣка знали о греческой музыкѣ, основывалось на сочиненіи Боэція, который раздѣлялъ точку зрѣнія пиѳагорейской школы и былъ противникомъ воззрѣній Аристоксена. Рукописные списки трактата Боэція находятся во многихъ библіотекахъ; онъ напечатанъ былъ въ Венеціи въ 1491—1492 году. Кромѣ названныхъ авторовъ о древнегреческой музыкальной теоріи писалъ еще цѣлый рядъ *византійскихъ* математиковъ: *Михаилъ Пселлъ* (1018 — 1080), *Георгій Пахимересъ* (1242 — 1310) и *Мануилъ Бріэнній*, послѣдній греческій музыкальный писатель (около 1320 г.). Его «Гармонія», существующая въ многочисленныхъ спискахъ, не представляетъ собой, однако, самостоятельной работы, а лишь краткій сводъ предшествующихъ сочиненій по музыкѣ древнихъ грековъ. Пахимересъ и Бріэнній имѣютъ особо важное значеніе для историческаго изслѣдованія эпохи перехода отъ античной музыкальной системы къ системѣ церковныхъ ладовъ.

Боэцій.

Византійскіе математики.

Что касается *образцовъ музыкальнаго творчества грековъ*, то до насъ, къ сожалѣнію, дошло немного памятниковъ, да и тѣ недостаточно освѣщены съ точки зрѣнія ихъ историческаго происхожденія. До настоящаго времени извѣстно шесть образцовъ древнегреческихъ мелодій. Старѣйшая изъ нихъ—мелодія къ первой пиѳійской *Одѣ Пиндара*. Она относится къ пятому вѣку до Р. Х. Отрывокъ былъ найденъ въ 17 столѣтіи іезуитомъ *Аѳанасіемъ*

Образцы музыкальнаго творчества грековъ. Ода Пиндара.

Кирхеромъ, профессоромъ естественныхъ наукъ вюрцбургскаго университета. Гимнъ этотъ заключался въ рукописи монастыря Санъ-Сальвадора въ Мессинѣ и расшифрованъ былъ самимъ Кирхеромъ. Подлинность этого фрагмента раньше оспаривалась, но ритмическая структура гимна и мелодическое построенiе его таковы, что поддѣлка со стороны монаха XVII столѣтiя является едва ли вѣроятной. Скорѣй всего мелодiя принадлежитъ самому *Пиндару*. Если признать ея подлинность, то это и будетъ старѣйшiй памятникъ древнегреческаго музыкальнаго искусства, намъ извѣстный. Гимнъ Пиндара, воспѣвающiй священный инструментъ грековъ, лиру, распадается на двѣ строфы, изъ коихъ первая интонировалась солистомъ, а вторая исполнялась хоромъ въ сопровожденiи киѳаръ. Къ болѣе позднему перiоду, христiанской эрѣ, относятся три гимна *Месомеда*, критскаго киѳарода, жившаго при императорѣ Адрiанѣ. Гимны эти открыты были Виченцо Галилеи, отцомъ астронома Галилео Галилеи, однимъ изъ самыхъ замѣчательныхъ музыкальныхъ дѣятелей эпохи возрожденiя. Галилеи, однако жъ, не былъ въ состоянiи расшифровать найденныхъ отрывковъ, и работа эта сдѣлана была лишь спустя 200 лѣтъ послѣ его смерти. Впервые они опубликованы были въ 1581 году въ трактатѣ Галилеи «О древней и новой музыкѣ». Гимны Месомеда представляютъ, въ сущности говоря, своего рода историческую поддѣлку подъ древнегреческую музыку, какъ результатъ попытки императора Адрiана возродить классическое греческое искусство.

Гимны Месомеда.

Въ 1883 году былъ найденъ въ Малой Азiи въ Траллахъ камень съ нотной записью маленькаго стихотворенiя въ анакреонтическомъ родѣ: «*Сколiонъ*» нѣкоего *Сейкиля*. Стихотворенiе это представляло собой надгробную надпись въ память его усопшей супруги Евтерпы. Эта наивная пѣсенка музыкальный перлъ, оплакивающiй бренность земной жизни, является единственнымъ образцомъ лирической мелодiи грековъ, снабженнымъ ритмическими обозначенiями. Слѣдующiе два памятника античныхъ композицiй представляютъ собой *два гимна Аполлона*, найденные въ 1893 году въ Дельфахъ французскими археологами и опубликованные въ 1893—94 году въ «Bulletin de Correspondance héllenique» *Айлемъ и Рейнакомъ*. Эти два гимна, если и не представляютъ собой старѣйшаго образца древне-греческой музыки, то во всякомъ случаѣ являются наиболѣе значительными памятниками эллинскаго музыкальнаго искусства. Гимны Аполлону относятся ко II вѣку до Р. Х. Къ сожалѣнiю они дошли до насъ далеко не въ полномъ видѣ. По своей нотацiи они отличаются отъ записей гимновъ Месомеда. Второй изъ нихъ, подобно второй части фрагмента оды Пиндара, записанъ въ инструментальной нотацiи. Кромѣ этихъ памятниковъ имѣются еще и мелкiя записи пяти инструментальныхъ пьесъ для киѳары въ анонимномъ трактатѣ о музыкѣ IV ст. по Р. Х., изданномъ въ 1841 году Ф. Беллерманомъ.

«Сколiонъ» Сейкиля.

Гимны Аполлону.

О роли музыки въ античной трагедiи мы можемъ говорить лишь на основанiи общихъ соображенiй о характерѣ греческой драматургiи. Благодаря счастливой случайности мы располагаемъ, однако, небольшимъ отрывкомъ *хора изъ «Ореста» Еврипида*, оплакивающаго судьбу матереубiйцы. Отрывокъ относится къ началу V вѣка.

Хоръ изъ «Ореста» Еврипида.

Какъ и всякое звукотворчество, выражающее духъ нацiи, музыка грековъ имѣла свои корни въ народной пѣснѣ. Исторiя греческой литературы начинаетъ обычно свое изслѣдованiе съ гомеровскаго эпоса, но появленiю

Народная пѣснь.

«Иліады» и «Одиссеи», высшихъ достиженій поэтическаго генія грековъ, должно было предшествовать большое количество народныхъ пѣсенъ, подготовившее эти грандіозныя произведенія. Намъ извѣстно о существованіи въ до-гомеровскій періодъ цѣлаго ряда пѣсенъ, обрядовыхъ и трудовыхъ, которыя распѣвались крестьянами, матросами, ткачами при исполненіи своей работы. Различаютъ двѣ основныя категоріи древнегреческихъ народныхъ пѣсенъ: погребальныя пѣсни (Threnoi) и пэаны, пѣсни торжественнаго характера, въ честь Аполлона-цѣлителя, которыя самимъ Гомеромъ признавались принадлежащими къ архаической эпохѣ. Эти пѣсни таятъ въ себѣ слѣды весьма древнихъ магическихъ заклинаній. Погребальныя пѣсни, занесенныя въ Грецію съ востока, исполнялись часто надъ впавшими въ летаргію, чтобы возвратить ихъ къ жизни. Впослѣдствіи онѣ пріобрѣли характеръ символической жалобы о кончинѣ прекраснаго юноши, подъ которымъ надо разумѣть весну. Согласно свидѣтельству *Павсанія*, такая пѣсня была впервые исполнена миѳическимъ пѣвцомъ Памфосомъ у могилы его родителя Линоса. Пэаны въ честь Аполлона-спасителя пѣлись въ тѣхъ случаяхъ, когда хотѣли воздать хвалу божеству за удачный исходъ какого-нибудь дѣла. У позднѣйшихъ лексикографовъ, особенно у Атенея, мы встрѣчаемъ перечисленіе цѣлаго ряда пѣсенъ, которое показываетъ, какое огромное значеніе имѣли эти пѣсни въ жизни грековъ. Народныя пѣсни отчасти исполнялись подъ звуки свирѣли, частью сопровождались танцами. Древнѣйшія изъ нихъ относятся, очевидно, къ категоріи рабочихъ пѣсенъ и еще лишній разъ подтверждаютъ гипотезу о происхожденіи лирическаго творчества изъ процесса производительнаго труда: пѣснь мельника при перемалываніи зерна, пѣснь ткачей, исполняемая при работѣ, пѣсня въ честь Артемиды, пѣснь въ честь Цереры при собираніи сноповъ. Далѣе Атеней перечисляетъ рядъ колыбельныхъ пѣсенъ нянекъ, спеціально пастушескія пѣсни и пѣсни батраковъ. За ними слѣдуетъ рядъ плясовыхъ напѣвовъ, въ основу которыхъ, повидимому, положено подражаніе актамъ земледѣльческаго труда. Весьма возможно, что среди этихъ пѣсенъ находились образцы болѣе поздняго происхожденія, являющіеся твореніемъ отдѣльныхъ личностей, но ничто не заставляетъ насъ отрицать способности греческаго простолюдина выражать въ мелодіи звуковъ радость и горе, его волнующія. Всѣ эти пѣсни исполнялись либо хоромъ, либо въ видѣ монодій, то-есть единичнаго пѣнія.

Слѣды магическихъ заклинаній.

Пэанъ.

Трудовыя пѣсни.

Первые зачатки музыкально-художественнаго творчества эллиновъ мы должны искать у подножія Олимпа, гдѣ обитало ѳессалійское племя, посвятившее себя служенію музамъ. Такимъ образомъ, античная музыка въ самой основѣ своей оказалась тѣсно связанной съ религіей, и подъ этимъ угломъ зрѣнія мы можемъ разобраться въ сѣти легендъ, окружающихъ тайну ея происхожденія. Вторымъ мѣстопребываніемъ музъ считалась впослѣдствіи гора Геликонъ, гдѣ расцвѣла новая школа пѣвцовъ, основателемъ которой преданіе называетъ *Орфея*. Его послѣдователями греческіе миѳы считаютъ *Евмолпа*, *Мусэя*, *Амфіона*. Ихъ мелодіи посвящены были подземнымъ богамъ, и пѣвцы эти способны были творить настоящія чудеса: лира Орфея укрощала дикихъ звѣрей, Амфіонъ, силой своего искусства, воздвигъ стѣны Ѳивъ. Впослѣдствіи центромъ этой школы сдѣлался островъ Лесбосъ. Греческая миѳологія символи-

Музыка въ связи съ культомъ боговъ.

Орфей.

зуетъ это перенесеніе музыкальной культуры повѣствованіемъ о томъ, что лира Орфея, издавая стройные звуки, приплыла къ берегамъ этого острова. Однако, еще въ классическую эпоху было доказано, что такъ-называемые гимны Орфея представляютъ собой лишь подделку нѣкоего жреца Ониматрита.

Дорійскія племена хранили съ давнихъ временъ сокровищницу древнѣйшихъ пѣснопѣній, которыя назывались «nomoi». «Nomós», вѣроятно, проистекалъ изъ пэана, исполнявшагося въ честь Аполлона. Этотъ культъ Аполлона сосредоточился въ Дельфахъ и на островѣ Делосъ. Основателемъ его на Делосѣ, а также древнѣйшимъ гимнотворцемъ былъ *Оленъ*, имя котораго указываетъ на происхожденіе изъ Малой Азіи. Послѣднюю группу полумиѳическихъ музыкантовъ составляли *Гіагнисъ, Марсій и Олимпъ*, всѣ трое родомъ изъ Фригіи. Въ нихъ греческіе историки видѣли первыхъ представителей игры на авлосѣ, древнегреческомъ духовомъ инструментѣ, пастушеской свирѣли, приближающейся къ современному кларнету, снабженной двойнымъ язычкомъ и имѣвшей до 16 звуковыхъ отверстій. Согласно Плутарху Гіагнисъ былъ старѣйшимъ изъ трехъ музыкантовъ этой группы и являлся изобрѣтателемъ «авлетики» («авлетика» искусство игры на флейтѣ, «авлодія»—пѣніе съ сопровожденіемъ свирѣли) и фригійской тональности. Его сыномъ былъ Марсій, а ученикомъ послѣдняго такъ-называемый старшій Олимпосъ, перенесшій искусство игры на авлосѣ съ востока въ Грецію.

Культъ Аполлона.

Оленъ.

Гіагнисъ, Марсій и Олимпъ.

Иной кругъ художественныхъ идей открываетъ *героическій* періодъ, когда переселеніе греческихъ племенъ вызвало рядъ ожесточенныхъ войнъ. Къ этому времени относится зарожденіе героическаго эпоса грековъ для прославленія подвиговъ ихъ національныхъ героевъ. Эти народныя баллады, повидимому, были распространены еще и въ до-гомеровскую эпоху. Есть основаніе полагать, что эолійцы и ахеяне принесли съ собою изъ Европы въ Малую Азію подобныя героическія баллады. Но имена этихъ старѣйшихъ поэтовъ остались намъ неизвѣстными. Гомеровскій *Демодокъ*, воспѣвавшій бракосочетаніе Афродиты и Гефеста и разрушеніе Трои, и *Ѳемій*, который описывалъ возвращеніе грековъ изъ Трои подъ предводительствомъ Агамемнона, если они, вообще говоря, были историческими личностями, являются уже представителями болѣе молодого поколѣнія архаическихъ пѣвцовъ. Начало этой поэзіи героической эпохи относится, примѣрно, къ IX вѣку до Р. Х. Что же касается той роли, какую играла въ эту эпоху музыка, то, къ сожалѣнію, до насъ не дошло ни малѣйшаго фрагмента ея, и это не даетъ возможности сказать о ней чего-либо положительнаго. Мы знаемъ лишь по Гомеру и Гесіоду, что не только гимны въ храмахъ, но и пѣніе героическихъ сагъ сопровождалось игрой на арфообразномъ инструментѣ, «*форминксъ*», или «*киѳарисъ*» (киѳарѣ). Но исполнялись ли жрецами и аэдами лишь мелодіи вокальныхъ партій, или игра на инструментахъ поддерживала голосъ, украшая пѣніе прелюдіями, интерлюдіями и постлюдіями, объ этомъ мы даже приблизительно догадаться не можемъ. На почву чисто музыкальнаго творчества мы вступаемъ лишь съ того момента, когда въ исторіи греческаго искусства начинаютъ появляться пѣснопѣнія въ честь Аполлона, прославлявшія борьбу свѣтлаго бога съ дракономъ Пиѳономъ. Эти пѣснопѣнія носили названіе «*номъ*» и имѣли, какъ самый культъ Аполлона, серьезный, торжественный характеръ.

Героическій періодъ.

Терпандръ.

Создателемъ «нома», который исполнялся подъ звуки киѳары, преданіе считаетъ *Терпандра*. Сочиненные имъ «Nomoi», согласно Плутарху, бэотійскій и эолійскій номосъ, были названы такъ въ честь племенъ, отъ которыхъ Терпандръ ведетъ свою родословную. Кромѣ того ему приписывается еще трохеическій «номосъ» и орфійскій «номосъ», согласно тѣмъ размѣрамъ, какіе преимущественно имъ примѣнялись. О жизни Терпандра мы имѣемъ уже опредѣленныя свѣдѣнія, которыя позволяютъ видѣть въ немъ родоначальника *историческаго* періода греческой музыки. Существуетъ сказаніе о томъ, что ему удалось своей игрой на киѳарѣ прекратить возстаніе лакедемонянъ. Въ Спарту Терпандръ прибылъ около 700 г. до Р. Х. изъ Дельфъ. По своему происхожденію онъ принадлежитъ острову Лесбосу. Легенда приписываетъ ему значительное усовершенствованіе «киѳары». Вмѣсто стараго четырехструннаго инструмента, онъ примѣнялъ лиру съ 7-ю или 8-ю струнами, причемъ любимымъ его ладомъ былъ дорійскій. У Терпандра «номосъ» получилъ опредѣленную форму и, несмотря на разнообразіе своей ритмической структуры, сохранялъ прежнюю спокойную величавость, избѣгая внезапныхъ перемѣнъ такта и модуляцій изъ одной тональности въ другую. Такой «номъ» обычно состоялъ изъ семи частей: небольшой вступительной части, главной части, «Omphalos», воспѣвавшей подвиги Аполлона, хоралообразнаго молитвеннаго эпизода «Sphragis» и заключенія, въ которомъ пѣвецъ прощался съ божествомъ возгласомъ «χαῖρε ἄναξ», послѣ чего народъ интонировалъ пэанъ.

Строеніе Терпандрова номоса.

Второй періодъ греческой музыки.

Второй періодъ греческой музыки, охватывающій весь VII вѣкъ, ознаменованъ появленіемъ чисто инструментальной музыки и композиторовъ, не имѣвшихъ прямого отношенія къ религіозному культу. Центромъ музыкальной жизни въ этотъ періодъ является Спарта, которой принадлежитъ музыкальная гегемонія въ Греціи до начала V вѣка.

Олимпійскія игры.

Прежде чѣмъ перейти къ слѣдующему періоду греческой музыки намъ необходимо вкратцѣ охарактеризовать національныя празднества грековъ и ту роль, какую играло въ нихъ музыкальное искусство. Наиболѣе древними изъ нихъ были *олимпійскія* игры, которыя совершались въ началѣ іюля, каждые четыре года, начиная съ 776 года до Р. Х., въ Олимпіи, въ долинѣ Алфея въ Элидѣ, гдѣ въ серединѣ V столѣтія былъ воздвигнутъ прекрасный храмъ со знаменитой статуей Зевса работы Фидія. До 472 года эти игры продолжались всего лишь одинъ день, а затѣмъ расширились до пятидневной продолжительности и существовали до 393 года послѣ Р. Х., когда были запрещены повелѣніемъ Ѳеодосія Великаго. Въ эти состязанія музыка не была включена, но само собой разумѣется, что въ торжественномъ жертвоприношеніи Зевсу, открывавшемъ состязаніе, и въ заключительномъ прославленіи побѣдителей музыка, какъ вокальная, такъ и инструментальная, принимала значительное участіе. Одно замѣчаніе Павсанія показываетъ, что нѣкоторыя гимнастическія состязанія производились при звукахъ музыки: такъ состязаніе въ прыганіи, по его свидѣтельству, сопровождалось игрой на флейтѣ.

Пиѳійскія игры.

Пиѳійскія игры устраивались первоначально каждые 9 лѣтъ, съ 586 же года въ третій годъ каждой олимпіады у подножія Парнаса. Эти состязанія были, по преимуществу, музическія въ честь Аполлона, которому принадлежала главная жертва. Въ первый день празднества обычно исполнялся *пиѳій-*

скій номъ, описывающій борьбу Аполлона съ дракономъ. Въ 586 году флейтистъ Сакадъ изъ Аргоса настоялъ на допущеніи игры на флейтѣ на пиѳійскихъ играхъ и удостоился приза за свое исполненіе пиѳійскаго нома. *Истмійскія* игры, которыя праздновались лѣтомъ перваго года и весною каждаго третьяго года олимпіады, были посвящены Посейдону. Музыкальныя состязанія были включены въ эти игры лишь во времена римскаго владычества. Наконецъ, *Немейскія* игры въ Арголидѣ за 200 лѣтъ до Р. Хр. включили въ свою программу киѳародическія состязанія.

Истмійскія игры.

Немейскія игры.

Кромѣ этихъ большихъ національныхъ состязаній, которыхъ насчитывалось не менѣе двухъ или трехъ, въ теченіе года имѣлся еще цѣлый рядъ празднествъ въ отдѣльныхъ государствахъ Эллады. Для круга посвященныхъ предназначались *элевзинскія мистеріи*, совершавшіяся ежегодно. Въ этомъ тайномъ культѣ, первоначально посвященномъ Деметрѣ и Персефонѣ, а впослѣдствіи слившемся съ ѳракійско-фригійскимъ культомъ Кибелы и Діониса Загрея, музыка имѣла органическое значеніе. Священнослужители, принимавшіе участіе въ этомъ культѣ, принадлежали къ эвмолпидамъ, производившимъ свой родъ отъ ученика Орфея, Мусэя. О празднествахъ же въ честь *Діониса* намъ придется говорить еще при разсмотрѣніи греческой музыкальной драмы, такъ какъ они послужили основой драматическаго представленія съ музыкой и танцами. Празднествами въ честь *Аполлона* въ Дельфахъ были кромѣ пиѳійскихъ игръ еще и *теофаніи*, весеннія празднества, *теоксеніи* и *сотеріи*, установленныя въ 279 году за избавленіе отъ нашествія галловъ. Кромѣ того, въ Делосѣ праздновались еще особыя *аполлиніи;* такія же празднества въ честь Аполлона организованы были и на островѣ Родосѣ. Всѣ они сопровождались музыкальными состязаніями.

Элевзинскія мистеріи.

Празднества въ честь Аполлона.

Мы перечислимъ лишь важнѣйшія празднества древней Греціи. Почти непрерывно въ теченіе цѣлаго года въ разныхъ мѣстахъ Греціи совершались празднества, въ которыхъ музыка играла важную роль. Мы позволили себѣ это отступленіе въ разсказахъ объ историческихъ судьбахъ эллинскаго музыкальнаго искусства, чтобы наглядно показать читателямъ, какое важное значеніе дѣйствительно имѣло музыкальное искусство въ жизни греческаго народа.

Третій періодъ греческой музыки характеризуется зарожденіемъ лирическаго музыкальнаго творчества, а также претвореніемъ въ высшія художественныя формы плясовой и хоровой пѣсни, до того времени являвшейся лишь достояніемъ народнаго творчества или служившей цѣлямъ религіознаго культа. Совершенно новыя отрасли музыкальнаго искусства открываются въ субъективномъ поэтическомъ творчествѣ *Архилоха*, *Алкмана* и лесбійскихъ лириковъ. *Архилохъ* (675 — 630) является первымъ истиннымъ греческимъ лирикомъ. Искусство его выросло непосредственно изъ народной пѣсни и обогатило греческую поэзію ямбическими размѣрами. По сравненію съ торжественнымъ мѣрнымъ ритмомъ эпическаго гекзаметра его стихотворная ритмика носила живой импульсивный характеръ; къ тому же ѣдкая иронія и народные обороты рѣчи придавали его стихотвореніямъ особую остроту. По свидѣтельству Плутарха онъ создалъ *паракаталогу*, родъ примитивной мелодрамы, въ которой пѣніе смѣнялось декламаціей для усиленія впечатлѣній. Затѣмъ Архилоху приписывается введеніе въ музыку принципа *гетерофоніи*, какъ ее понималъ Платонъ и Аристотель, то-есть въ

Третій періодъ.

Архилохъ.

формѣ уклоненія инструмента отъ унисона съ пѣніемъ, а не въ видѣ сочетанія самостоятельныхъ голосовъ. Всѣ эти нововведенія Архилоха создали эпоху въ греческой музыкѣ и дали возможность совершенно новыхъ мелодическихъ образованій.

Группа лирическихъ поэтовъ, послѣдовавшихъ за Архилохомъ, различается по признакамъ діалекта, которымъ они пользовались, на эолійскихъ, іонійскихъ и дорійскихъ. Наше вниманіе раньше всего обращаютъ на себя эолійскіе лирики—поэты, обитавшіе на островѣ Лесбосѣ (*Алкей*, *Сапфо*, *Анакреонъ*, *Ивикъ* изъ Регіи и др.). Ихъ стиль отличается особой мягкостью, содержаніе пѣсенъ проникнуто страстью (любовной страстью у Сапфо, ненавистью къ тиранніи у Алкея). Особенно характерную форму эолійской лирики представляетъ собой «сколій», застольное пѣснопѣніе, изобрѣтенное Терпандромъ, которое исполнялось на лирѣ, обходившей кругъ гостей. Въ эти сколіи часто влагались тонкія мысли о жизни, а иногда и политическія и эротическія изліянія. Эолійскіе лирики. «Сколій».

Наряду съ этими формами съ середины VII вѣка въ Спартѣ развилась до художественнаго совершенства хоровая и плясовая пѣсня. Колыбелью подлиннаго танца считался островъ Критъ еще во времена Гомера. Съ Крита былъ приглашенъ спартанцами во время моровой язвы *Θалетъ*, дабы онъ научилъ спартанскую молодежь исполнять критскій пэанъ въ честь Аполлона (ибо слово «пэанъ» было первоначальнымъ названіемъ Аполлона-цѣлителя, и уже въ Иліадѣ танцуется пэанъ въ честь Аполлона для избавленія воиновъ отъ чумы). Наряду съ Θалетомъ въ Спартѣ подвизался также и эоліецъ *Алкманъ*, сочинявшій кромѣ гимновъ и пэановъ еще особыя хороводныя пѣсни молодыхъ дѣвушекъ, «парθеніи», въ которыхъ обращенія къ божеству причудливымъ образомъ смѣшивались съ граціозными женственными лирическими изліяніями. Хоры Алкмана по своему размѣру близко подходятъ къ метрическимъ схемамъ лесбійскихъ лириковъ и отличаются большой стройностью. Дальнѣйшій шагъ въ развитіи хорового пѣнія представляетъ собой произведеніе *Стесихора* изъ Гимеры въ Сициліи (640—555). Его произведенія носили эпико-лирическій характеръ, то-есть описывали какое-либо событіе изъ области миθологіи или героическихъ преданій въ краткихъ строфахъ лирическаго размѣра. Плясовая пѣснь. Θалетъ. Алкманъ. Стесихоръ.

Къ *третьему* періоду относятся и первые теоретическіе труды въ области музыки. Эти изслѣдованія теоретическихъ основъ музыкальнаго искусства навѣяны были несомнѣнно египетской религіозной философіей. Такъ возникло ученіе о «гармоніи сферъ» Пиθагора, согласно которому всѣ небесныя тѣла, вращавшіяся по представленію того времени вокругъ земли, издавали волшебные звуки, соединявшіеся въ одной небесной гармоніи. И подобно тому, какъ древніе египтяне приводили семь тоновъ своей гаммы въ соотвѣтствіе съ семью священными планетами, по ученію пиθагорейцевъ каждая струна лиры символизовала опредѣленное небесное тѣло, откуда и вытекало воззрѣніе древнихъ философовъ на нѣкое магическое дѣйствіе стихіи звуковъ, которое, какъ мы видѣли выше, коренилось въ самомъ народномъ воззрѣніи на волшебныя силы музыки. Ученіе о гармоніи сферъ.

Переходя къ *четвертому* періоду греческой музыки, эпохѣ ея расцвѣта въ VI столѣтіи до Р. Х., мы должны остановиться на той формѣ религіозной службы грековъ, изъ которой выросло величайшее созданіе человѣческаго генія, Четвертый періодъ.

древне-греческая *трагедія*, въ основѣ коей лежало начало культа *Діониса*. Въ то время какъ эпическая поэзія, такъ и перечисленные нами до сихъ поръ роды лирической музыки, пользовались для аккомпанимента пѣнію исключительно струнными инструментами, въ служеніи богу Діонису укоренилась исключительно «авлодія», то-есть пѣніе въ сопровожденіи свирѣли. Всѣ древніе авторы единогласно утверждають, что звукъ этого инструмента обладалъ оргіастическимъ характеромъ. Можно легко себѣ представить, что звукъ «авлоса», приближавшійся къ нашему кларнету, дѣйствовалъ возбуждающимъ образомъ на нервы и былъ по характеру своему совершенно противоположенъ легкому, быстро исчезающему въ пространствѣ звуку греческой лиры. Въ первое время киѳара и авлосъ повидимому были равноправны, но впослѣдствіи съ развитіемъ музыкальнаго искусства киѳара стала примѣняться, главнымъ образомъ, для сольнаго исполненія, а авлосъ со своимъ пронизывающимъ звукомъ для аккомпанимента хору. Эпическія пѣснопѣнія рапсодовъ, а также священные гимны сопровождались киѳарой, на которой игралъ самъ пѣвецъ, хоровые же танцы, маршеобразныя пѣсни всегда шли подъ аккомпанимсптъ авлоса. Особое значеніе въ культѣ Діониса имѣлъ *диѳирамбъ*, исполнявшійся въ честь бога въ первые весенніе дни хоромъ и танцорами подъ звуки двойного авлоса. Диѳирамбъ—въ основѣ своей былъ пѣснью въ честь бога лозъ, занесенной изъ Фригіи. Уже у Архилоха мы встрѣчаемъ упоминаніе о диѳирамбическомъ хорѣ, и полулегендарный пѣвецъ, и поэтъ *Аріонъ*, жившій, согласно преданію, около 600 года въ Коринѳѣ, сочинялъ диѳирамбы для хора въ 50 пѣвцовъ и авлета. Эти хоры имѣли повидимому литургійный, богослужебный характеръ, художественная же исторія диѳирамба начинается съ конца VI вѣка и связана съ Аѳинами, гдѣ въ 508 году *Ласъ Герміонскій* добился включенія его въ аѳинскія музыкальныя состязанія. Представителями лучшей поры хоровой лирики, служившей подготовительной ступенью къ созданію подлинной драмы, явился *Симонидъ Кеосскій* (556—466) и *Пиндаръ* (522—448). *Симонидъ* былъ весьма плодовитымъ лирикомъ, какъ доказываютъ дошедшіе до насъ фрагменты элегій, пэановъ, сколій и диѳирамбовъ. Свою жизнь онъ провелъ при различныхъ дворахъ, сначала при дворѣ Гиппарха, въ Аѳинахъ, а затѣмъ въ Сициліи при дворѣ Гіерона Сиракузскаго. Иной типъ поэта представлялъ собою *Пиндаръ*. Пиндаръ родился въ 522 году въ Ѳивахъ и скончался въ 448 году въ Аргосѣ, какъ говорятъ, во время представленія въ театрѣ. Это былъ народный поэтъ въ самомъ лучшемъ смыслѣ слова. Его сочиненія обнимаютъ 17 книгъ гимновъ, пэановъ, диѳирамбовъ, парѳеній, эпиникій, просодій и сколій, предназначенныхъ исключительно для хорового исполненія, и, слѣдовательно, въ творчествѣ Пиндара мы видимъ высочайшее достиженіе греческой хоровой лирики. Среди дошедшихъ до насъ немногочисленныхъ памятниковъ древне-греческой музыки имѣется начало первой пиѳійской оды Пиндара, подлинность которой не возбуждаетъ нынѣ серьезныхъ сомнѣній. Послѣднее подтверждается, какъ мы указали выше, и тѣмъ, что часть дельфійскаго гимна Аполлону написана той же инструментальной нотаціей, какъ и Пиндарова ода. Мелодія этой оды чрезвычайно благородна въ своей простотѣ. На-ряду съ Симонидомъ и Пиндаромъ необходимо упомянуть еще объ ихъ младшемъ современникѣ, *Вакхилидѣ Кеосскомъ*.

Служеніе богу Діонису.

Диѳирамбъ.

Аріонъ.

Симонидъ.

Пиндаръ.

Вакхилидъ. Тимокреонъ.

Къ тому же времени относится и *Тимокреонтъ Родосскій*. Наиболѣе сильной стороной его творчества были застольныя пѣсни, «сколіи».

Съ нашей современной хоровой музыкой греческая хоровая лирика имѣла мало общаго, не только потому, что она не располагала многоголосной композиціей, но и потому, что эти хоры всегда сопровождались танцами или пантомимой. Сопровождающая инструментальная музыка обычно исполнялась особыми музыкантами. Всю полноту своего художественнаго выраженія хоровая лирика, въ которой господствовала совершенная гармонія творческой мысли и поэтическаго выраженія съ ритмомъ мелодіи и танцемъ, нашла въ диѳирамбѣ. Греческая хоровая лирика.

Изъ хорового диѳирамба постепенно развивалась драма. «Трагедію создали запѣвалы диѳирамба» (exarchontes), говоритъ Аристотель. Но при изслѣдованіи вопроса о происхожденіи греческой драмы необходимо имѣть въ виду, что она создалась изъ двухъ элементовъ: а именно, изъ превращенія повѣствовательной формы въ діалогъ, а во-вторыхъ, изъ мимическаго представленія какого-либо событія. Оба эти элемента встрѣчаются не только въ древне-греческой драмѣ, но и значительно ранѣе ея появленія, и наблюдаются у народовъ не-эллинскаго происхожденія. Уже въ гомеровскомъ эпосѣ встрѣчается элементъ діалога, столь ясно выраженный, что для драматическаго дѣйствія недоставало бы только начала мимическаго. Такъ какъ въ греческой драмѣ дѣйствію въ тѣсномъ смыслѣ этого слова отводилось сравнительно мало мѣста, то связь древне-греческой трагедіи и эпоса очевидна. Первыя драматическія представленія находятся въ тѣсномъ единеніи съ культомъ Діониса и происходили долгое время лишь разъ въ году во время праздника «Большихъ Діонисій». Для совершенія этого религіознаго акта въ Аѳинахъ выстроенъ былъ въ шестомъ вѣкѣ сначала весьма скромный театръ, невдалекѣ отъ Акрополя, въ той части города, гдѣ находилась болотистая мѣстность (Діонисъ Линей). Въ 536 году *Ѳесписъ* въ Аѳинахъ сдѣлалъ знаменательный шагъ впередъ, введя въ диѳирамбъ на-ряду съ хоромъ и актера, «ипокрита». Этотъ актеръ выступалъ въ матерчатой маскѣ, разсказывая въ промежуткахъ между хорами событія, которыя прославлялись въ этихъ хорахъ. Произведенія Ѳесписа уже въ классическое время были утеряны безслѣдно. Замѣчательнѣйшіе поэты трагики, за нимъ послѣдовавшіе, были *Хэрилъ, Пратинъ и Фринихъ*. Происхожденіе греческой драмы. Ѳесписъ.

Эпоха наибольшаго расцвѣта античной драмы открывается творчествомъ Эсхила (525—456). Эсхилъ присоединилъ къ единственному актеру трагедіи второго, выступавшаго съ нимъ одновременно, и такимъ образомъ сдѣлалъ возможнымъ сценическій діалогъ. Его драма представляла собой тотъ родъ искусства, который нынѣ мы назвали бы ораторіей, ибо ея художественной задачей являлось не самое сценическое изображеніе тѣхъ или иныхъ событій, а передача душевныхъ настроеній, ими вызванныхъ. Согласно своему происхожденію изъ диѳирамба греческая трагедія художественный центръ тяжести полагала въ хорѣ. Дальнѣйшее развитіе классической трагедіи символизируется именами *Софокла* (496—405), введшаго въ трагедію третьяго актера, и *Еврипида* (482—407). Въ задачу нашего изложенія отнюдь не входитъ исторія греческой драмы, какъ таковой, насъ интересуетъ лишь вопросъ о томъ, какую роль игралъ въ тріединствѣ ритмическихъ искусствъ, гармонично осуществленномъ древне-греческой трагедіей, элементъ чисто музыкальный. Эсхилъ.

Участіе музыки въ драматическихъ представленіяхъ.

Участіе музыки въ драматическихъ представленіяхъ, то-есть въ трагедіяхъ, комедіяхъ и сатирическихъ играхъ, было очень велико. Пѣлись не только всѣ хоры, но и большая часть монологовъ и діалоговъ. Хоръ и солисты располагались не такъ, какъ у насъ въ современномъ театрѣ на одной и той же сценѣ, а хористы (въ трагедіи ихъ участвовало отъ 12 до 15, а въ комедіи 24), помѣщались въ орхестрѣ, нѣсколько ниже сцены.

Речитативный характеръ драматическаго пѣнія.

Къ сожалѣнію, до насъ не дошло никакихъ подлинныхъ образцовъ греческой драматической музыки, за исключеніемъ одного лишь указаннаго нами отрывка изъ трагедіи Еврипида. Поэтому мы и не можемъ установить какихъ-либо историческихъ данныхъ ея развитія. На основаніи же домысловъ общаго характера можно считать, что драматическое пѣніе въ классическую эпоху носило болѣе речитативный, чѣмъ мелодическій характеръ, и что сопровожденіе хоровъ производилось исключительно авлетами на инструментахъ различной величины и строя. «Авлосъ» служилъ для того, чтобы помочь пѣвцу удержаться на необходимой высотѣ, но возможно, что на этомъ инструментѣ исполнялся и рядъ интерлюдій въ видѣ особыхъ соло. Такую большую роль инструмента съ сильнымъ пронизывающимъ звукомъ въ музыкальной части греческой трагедіи можно объяснить себѣ лишь тѣмъ, что авлосъ древнѣйшихъ временъ считался оргіастическимъ, возбуждающимъ страсть инструментомъ. Начиная съ IV столѣтія, однако, такое исключительное положеніе авлоса было уничтожено развитіемъ драмы, и рядомъ съ нимъ появилась киѳара, гораздо болѣе удобная для сопровожденія сольнаго пѣнія.

«Авлосъ», какъ аккомпанирующій инструментъ.

Важную составную часть всѣхъ трехъ рядовъ драмы представляли плясовыя пѣсни особенно, въ сатирическихъ играхъ, которыя, какъ мы уже говорили выше, являлись первоисточникомъ драматическаго искусства, отражая въ своемъ сюжетѣ миѳъ о Діонисѣ. Трудно отличимыми отъ настоящаго танца были маршеобразные эпизоды трагедіи. Движенія хора на всемъ протяженіи драматическаго дѣйствія носили танцовальный характеръ, какъ при вступленіи его въ орхестру (*«пародосъ»*), такъ и при уходѣ его (*«апод»*) такъ же, какъ и въ хоровыхъ пѣсняхъ, исполнявшихся неподвижно на мѣстѣ (*«стасимъ»*). Такимъ образомъ, въ греческой трагедіи поэзія, музыка и пляска вступали въ тѣсный союзъ между собой. Прологъ трагедіи и первая сцена, собственно не принадлежавшіе къ пьесѣ, исполнялись актерами декламаціонно безъ участія музыки. Затѣмъ въ орхестру спускался хоръ, исполняя свою вступительную пѣснь. Его два большихъ пѣснопѣнія (*«стасимы»*) служили какъ бы раздѣломъ между дѣйствіями. Когда же хоръ при звукахъ заключительной пѣсни (*«эксодъ»*) покидалъ орхестру, дѣйствіе трагедіи заканчивалось. Въ промежуткахъ между хорами заключено было собственно сценическое дѣйствіе: діалогъ (отчасти въ видѣ речитатива, отчасти въ видѣ мелодрамы), затѣмъ аріи («сценическія монодіи»), дуэты и большіе ансамбли (*«коммъ»*), эпизодическіе хоры и хороводные танцы. Въ противоположность трагедіи комедія пользовалась танцовальнымъ гротескомъ, доходившимъ до полной распущенности, а также веселыми мелодіями изъ обихода моряковъ и иныхъ представителей низшихъ слоевъ населенія, развлекавшихся въ пригородныхъ театрахъ.

Хоръ въ трагедіи.

Комедія.

Драматическія представленія грековъ были дѣломъ всенароднымъ и религіознымъ и отнюдь не походили на тѣ театральныя зрѣлища, какими являются наши современные спектакли. Во время большихъ Діонисій въ Аѳинахъ совершались трагическія состязанія, на которыхъ каждый поэтъ выступалъ съ цикломъ трехъ связныхъ между собой по своему содержанію трагедій и сатирической игрой, въ качествѣ заключительнаго эпизода. Но на основаніи общаго плана этихъ трилогій мы даже и отдаленно себѣ не можемъ представить, каковы были выразительныя средства тогдашней музыки въ соотвѣтствіи со столь грандіозными задачами. Быть можетъ, еслибъ до насъ дошла въ цѣломъ видѣ музыка какой-либо трилогіи, то насъ постигло бы, при нашихъ болѣе утонченныхъ музыкальныхъ вкусахъ, жестокое разочарованіе. Во всякомъ случаѣ сравненіе Эсхиловской трагедіи съ современной тетралогіей «Кольцомъ Нибелунга» Вагнера относится къ числу совершенно ни на чемъ не основанныхъ фантастическихъ предположеній. Внутреннее единство трагическихъ трилогій стало постепенно расшатываться, начиная съ эпохи Эсхила, а вмѣстѣ съ тѣмъ неизбѣжно приходила къ упадку и древне-греческая драматическая музыка.

Трагическія состязанія.

Въ слѣдующій *пятый* періодъ, періодъ декаданса древне-греческой трагедіи, явно выступаетъ стремленіе разрушить связь между поэзіей и музыкой въ лирической драмѣ и придать музыкальному искусству самостоятельный художественный интересъ, выдѣливъ его изъ общей связи съ остальными элементами трагедіи. Уже къ концу классическаго періода, около 400 года, въ драматическое пѣніе стали вкрадываться элементы вокальнаго орнамента, такъ что голосъ какъ бы замѣнилъ собою роль инструмента, который прежде служилъ для украшенія вокальной партіи. Частая смѣна ритма и тональности, а также введеніе болѣе сложной инструментовки, представляетъ собою характерную особенность этого періода. Исполненіе вокальныхъ партій стало настолько труднымъ, что потребовало образованія особаго класса профессіональныхъ пѣвцовъ.

Пятый періодъ.

Украшеніе вокальной партіи.

Среднее мѣсто между классическимъ періодомъ и періодомъ декаданса занимаетъ *Софоклъ*, прославленный такъ же, какъ киѳародъ. У *Еврипида* же (482 — 407) наблюдается явное преобладаніе сольныхъ партій надъ хоромъ. Послѣдній все больше и больше теряетъ свое значеніе идеальнаго зрителя, высказывавшаго лишь свои лирическіе комментаріи къ совершающемуся дѣйствію, а обращается въ толпу дѣйствующихъ лицъ. Эсхилъ и Софоклъ сами сочиняли музыку къ своимъ трагедіямъ, поскольку они не пользовались народными мелодіями для своихъ хоровъ. Еврипиду же въ этомъ помогали его друзья, болѣе искусные въ композиціи чѣмъ онъ самъ. До насъ дошелъ, какъ было указано выше, небольшой фрагментъ хора изъ «Ореста» Еврипида, въ которомъ мы ясно можемъ различить вокальную партію, сопровождаемую игрой на авлосѣ. Однако-жъ, древніе цѣнили въ музыкѣ Еврипида не его хоры, а его бравурныя аріи и дуэты для обученныхъ пѣвцовъ. Повидимому, и древне-греческой драматической музыкѣ суждено было пройти тотъ же путь постепеннаго вырожденія въ чисто виртуозное искусство, какое наблюдалось, напримѣръ, въ итальянской оперѣ XVII — XVIII вѣка.

Софоклъ. Еврипидъ.

Упадокъ трагическаго искусства.

Со смертью Еврипида и Софокла трагическое искусство грековъ стало склоняться къ полному упадку. Правда *четвертое* столѣтіе насчитываетъ немало поэтовъ, писавшихъ драматическія произведенія и удостоенныхъ вниманія Аристотелемъ, но публика стала интересоваться, по словамъ Аристотелевой «Риторики», не столько содержаніемъ трагедіи, сколько искусствомъ ихъ исполненія. Съ окончаніемъ Пелопонесской войны (404) и паденіемъ политическаго могущества Аѳинъ, Аѳины перестали быть центромъ драматическаго искусства грековъ. Съ установленіемъ міровового владычества Александра Македонскаго драматическіе театры распространились во всѣхъ городахъ, гдѣ слышалась греческая рѣчь. Но послѣдніе дѣлались уже чисто коммерческими предпріятіями, разсчитанными на сенсаціи толпы, и высокое идейное значеніе греческой трагедіи окончательно утратилось. Стали образовывать своего рода профессіональные союзы діонисическихъ артистовъ, признанныхъ государственной властью и пользовавшихся извѣстными привилегіями. Они образовали могущественныя ассоціаціи, которыя держали въ своихъ рукахъ большинство сценическихъ предпріятій. Не только актеры, но также и поэты и музыканты вступали въ такія ассоціаціи.

Организація актеровъ, поэтовъ, музыкантовъ.

Паденіе классическаго искусства.

Въ теченіе сравнительно короткаго промежутка времени классическое музыкально-драматическое искусство грековъ подверглось полному разложенію. Низведеніе роли хора почти совершенно уничтожило роль музыки въ драмѣ и сдѣлало ее едва ли не излишней для драматическихъ представленій. Уже современникъ Еврипида *Агаѳонъ* придавалъ хору лишь характеръ музыкально-эпизодическій, а его виртуозная трактовка духового инструмента сдѣлалась даже предметомъ насмѣшекъ. Такую блестящую сатиру на вырожденіе трагедіи и ея постепенное обращеніе въ виртуозную оперу далъ между прочимъ Аристофанъ. Это стремленіе къ *виртуозному* стилю представляетъ собой характерную особенность *шестого* періода греческой музыки. Въ шестомъ періодѣ мы вновь наблюдаемъ возрожденіе диѳирамба въ видѣ виртуозной пьесы съ различными вокальными колоратурами и нарочно усложненными ритмическими схемами. Болѣе старая форма номоса также продолжала развиваться, и подъ конецъ классическаго періода мы знали имена нѣсколькихъ виртуозовъ: *Меланиппида, Тимофея* (477—377), *Поліеда, Крексоса,* культивировавшихъ старую форму многочастной «программной» композиціи въ честь Аполлона. Постепенно стало исчезать и принципіальное различіе между аполлиническимъ номомъ и діонисическимъ диѳирамбомъ, такъ какъ *Филоксенъ* изъ Китеры (440—380), придворный поэтъ тирана Діониса V въ Сиракузѣ, ввелъ сольную арію въ диѳирамбъ, чѣмъ придалъ ей совершенно характеръ позднѣйшей кантаты, Тимоѳей же Милетскій, наоборотъ, включилъ хоры въ киѳародическій номъ. Такимъ образомъ, исчезло формальное различіе между диѳирамбомъ и номомъ, которое прежде заключалась въ томъ, что въ диѳирамбѣ преобладалъ хоръ, а номосъ исполнялся монодически, то-есть одноголосно. Къ сожалѣнію, у насъ нѣтъ никакихъ документальныхъ данныхъ, чтобы судить объ этомъ упадкѣ. Возможно, что музыка виртуозовъ и не была столь антихудожественной, каковой она казалась хранителямъ классическихъ традицій. На основаніи же свѣдѣній позднѣйшихъ писателей мы можемъ лишь установить, что виртуозный стиль оставался господствующимъ въ греческой музыкѣ, начиная съ IV вѣка до эпохи паденія античной культуры. Повидимому окон-

Агаѳонъ.

Виртуозный стиль. Шестой періодъ.

Уничтоженіе различія между номомъ и диѳирамбомъ.

чательно изсякли источники живого творческаго вдохновенія, и призывъ Платона къ возрожденію національныхъ основъ греческой музыки и замѣнѣ оргіастической авлетики, занесенной съ востока, благородной киѳародіей не нашелъ никакого отклика. Съ момента битвы при Херонеѣ (338), покончившей со свободой греческаго народа, пало и его національное музыкальное искусство, подтверждая старое пророческое изреченіе о томъ, что паденіе музыки влечетъ за собой и паденіе государства.

Ретроспективная тенденція.

Начиная съ IV вѣка до Р. Хр. въ различныхъ областяхъ искусства начинаетъ проявляться *ретроспективная* тенденція. Наступаетъ эра философовъ, теоретиковъ и историковъ искусства. Классическое искусство и эллинская образованность въ сознаніи наиболѣе развитыхъ людей того времени становится высокой духовной цѣнностью, которую надо было оберегать при невозможности продолжать творческую работу классиковъ. Эта тенденція особенно ярко выступаетъ послѣ завоевательныхъ походовъ Александра Великаго, распространившаго греческую культуру въ Азіи и сѣверной Африкѣ и создавшаго для нея новый центръ въ Александріи. Здѣсь возникъ рядъ библіотекъ по различнымъ отраслямъ знанія. Большое количество грамматиковъ, лексикографовъ, логотехниковъ занимались систематизаціей знаній по вопросамъ музыкальнаго искусства. Благодаря ихъ упорному труду и создалась та система древне-греческой музыки, которая положена была въ основу не только средневѣковой музыки, но вліяніе коей чувствуется и на всемъ нашемъ звукосозерцаніи. Поэтому тщательное ознакомленіе съ античной теоріей музыки является необходимой предпосылкой всякаго музыкально-историческаго знанія.

Александрійскій періодъ.

Античная теорія музыки.

Какъ мы уже указывали неоднократно при разборѣ музыки экзотическихъ народовъ, древнѣйшая гамма состояла всего лишь изъ пяти тоновъ безъ полутоновъ. Такая же пятиступенная гамма существовала въ архаическомъ періодѣ и у грековъ. Эта пятиступенная гамма, однако-жъ, являлась не первоначальной, а производной. По крайней мѣрѣ, по свидѣтельству Плутарха, такая пятитонная мелодика была введена въ VIII вѣкѣ до Р. Хр. *Олимпомъ* путемъ сознательнаго пропуска двухъ ступеней въ семитонной гаммѣ. Но показанія Плутарха, конечно, не имѣютъ абсолютнаго значенія, напротивъ того, другія данныя свидѣтельствуютъ о томъ, что архаическія мелодіи, какія примѣнялись въ греческой храмовой службѣ еще въ классическій періодъ, были построены на пентатоникѣ.

Пентатоника.

Въ историческій періодъ мы встрѣчаемся у грековъ уже со семиступенной гаммой:

C D E F G A H c d e f g a h c' d' и т. д.,

которую мы наблюдаемъ и у всѣхъ народовъ послѣ преодолѣнія ими примитивной пентатоники. Въ основу греческой теоріи, однако, была положена не какъ въ нашей музыкѣ октава, а понятіе «тетрахорда», четырехъ тоновъ въ нисходящемъ порядкѣ, которые различались между собой согласно положенію шага въ полутонъ, как мы увидим ниже.

Тетрахордъ.

Дословно этотъ терминъ значитъ: «четырехструнъ», такъ какъ древніе греки всѣ тональныя обозначенія относили къ совершенно реальнымъ струн-

нымъ инструментамъ. Четыре струны архаической лиры давали четыре тона, причемъ *два крайнихъ тона находились въ отношенiи чистой кварты*. Каждый тетрахордъ состоялъ *изъ двухъ цѣлыхъ тоновъ и одного полутона*. Полутонъ этотъ могъ находиться или *внизу*, или въ *серединѣ*, или *наверху* тетрахорда, напримѣръ:

e f g a, d e f g, c d e f.

Три рода тетрахордовъ.

Въ соотвѣтствiи съ этимъ всѣми греческими теоретиками различались *три* рода тетрахордовъ: *дорiйскiй*, *фригiйскiй* и *лидiйскiй*.

$^1/_2$ 1 1 = дорiйскiй,
1 $^1/_2$ 1 = фригiйскiй,
1 1 $^1/_2$ = лидiйскiй.

Тетрахордъ съ полутономъ въ нижнемъ концѣ назывался *дорiйскимъ* и *являлся нацiональнымъ греческимъ тетрахордомъ:*

e f g a или h c d e

Октавные роды.

Тетрахорды греками соединялись въ *октавные роды (дiапазоны)*. Такiя соединенiя производились двоякимъ образомъ: либо при помощи соединительнаго тона такъ, что завершительный тонъ нижняго тетрахорда служилъ основанiемъ верхняго:

h c d e e f g a = h c d e f g a

Synaphe.

—подобное соединенiе называлось *связнымъ*, и связующiй общiй тонъ носилъ названiе «*Synaphe*»—либо нижнiй тонъ верхняго тетрахорда не совпадалъ съ верхнимъ тономъ нижняго тетрахорда и они отдѣлялись другъ отъ друга интерваломъ въ цѣлый тонъ:

e f g a — h c d e.

Октохордъ.

Второй способъ назывался *раздѣльнымъ* и давалъ въ результатѣ нормальный «*октохордъ*»—восьмиструнъ. Для дальнѣйшаго пониманiя тональной системы грековъ необходимо представить себѣ ихъ такъ-называемую совершенную систему, «*Systema teleion*», которая соотвѣтствовала нормальному объему человѣческаго голоса отъ A до a′. Эта совершенная система состояла изъ четырехъ тетрахордовъ, соединенныхъ между собою попарно слитно, причемъ каждая пара тетрахордовъ отдѣлена была другъ отъ друга интерваломъ въ цѣлый тонъ.

Systema teleion.

H c d (ee) f g a — h c′ d′ (e′e′) f′ g′ a′.

Интервалъ въ цѣлый тонъ, раздѣлявшій обѣ пары тетрахордовъ, назывался «Diazeuxis». Впослѣдствіи, во времена Пиѳагора, между обѣими парами тетрахордовъ, раздѣленныхъ между собою цѣлымъ тономъ, вставлялся еще особый соединительный тетрахордъ a b c d, и такимъ образомъ, въ систему оказались включенными уже *пять* тетрахордовъ, которые въ конечномъ итогѣ, послѣ прибавленія къ нижнему тетрахорду еще одного дополнительнаго тона, A (Proslambamenos), давали слѣдующую систему въ 16 тоновъ:

1 — 2 — 4 — 5

A |H c d e| |e f g a| — |h c′ d′ e′| |c′ f′ g′ a′|

(

|a b з c′ d′|

A H c d e f g a (b) h c′ d′ e′ f′ g′ a′.

Въ зависимости отъ того, примѣнялся ли хроматическій тонъ, то-есть «b» или чистое «h», система эта носила названіе *неподвижной* (*Systema ametábolon*) или *подвижной* (*Systema metabolon*) такъ какъ соединительный тетрахордъ (tetrachordon synemmenon), вводившій въ систему «b», открывалъ возможность модуляціи въ строй субдоминанты. Всѣ тетрахорды системы имѣли свое особое названіе, особое же названіе носилъ также и каждый тонъ каждаго тетрахорда. Пять тетрахордовъ назывались слѣдующимъ образомъ: первый—*Hypaton* (нижній), второй—*Meson* (средній), третій—*Metabalon* (соединительный), четвертый—*Diazeugmenon* (раздѣленный), пятый — *Hyperbaleon* (высшій). Названія отдѣльныхъ тоновъ въ различныхъ тетрахордахъ обозначали, кромѣ того, и палецъ, который необходимо было ставить при игрѣ: *Hypate* (самый низкій тонъ), *Parhypate* (предпослѣдній низкій тонъ), *Mese* (средній тонъ), *Lichanos* (тонъ средняго пальца). Тонъ, присоединенный внизу перваго тетрахорда, назывался *Proslambanomenos* (добавочный). Для обозначенія каждаго тона необходимо было присоединить къ его названію въ тетрахордѣ и обозначеніе самаго тетрахорда, напримѣръ, *Hypate Hypaton* (низшій тонъ низшаго тетрахорда) = *H*, *Lichanos Meson* (третій тонъ средняго тетрахорда) = g и т. д.

Systema metabolon.

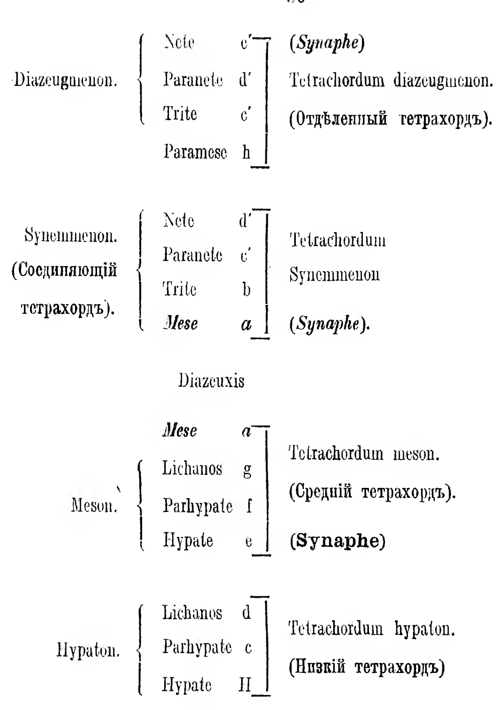
Названіе тетрахордовъ.

Для того, чтобы дать читателю возможность разобраться въ чрезвычайно сложномъ способѣ древне-греческихъ обозначеній ступеней, приводимъ таблицу системы «teleion» съ обозначеніемъ въ ней названія каждой изъ 16 ступеней и пяти тетрахордовъ.

Systema teleion metabalon.

Названія отдѣльныхъ ступеней системы.

Hyperbaleon.	Nete	a′	Tetrachordum hyperbaleon. (Высокій тетрахордъ).
	Paranete	g′	
	Trite	f′	



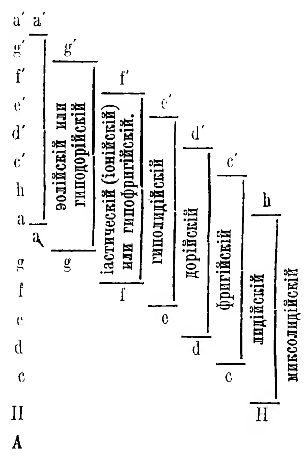
Diazeuxis

Proslambanomenos A

«Systema teleion» встрѣчается впервые у Евклида за 3 столѣтія до Р. Х. Путемъ выдѣленія октавныхъ отрѣзковъ изъ діатонической systema teleion ametabalon, въ которой имѣется *четыре* тетрахорда (безъ tetrachordon synemmenon) и не встрѣчается, слѣдовательно, хроматическій интервалъ «b», греческіе теоретики въ классическое время, согласно *Аристоксену*, конструировали ***семь октавныхъ родовъ***, имѣвшихъ чисто *мелодическое значеніе*. Октавные роды (лады) представляли собой нормальные *октохорды* и состояли изъ двухъ совершенно одинаковыхъ тетрахордовъ, отдѣленныхъ интерваломъ въ цѣлый тонъ. Эти лады носили названія важнѣйшихъ греческихъ племенъ и двухъ большихъ народовъ Малой Азіи вѣроятно потому, что въ народныхъ пѣсняхъ встрѣчались соотвѣтствующіе характерные ладовые обороты. Съ ***конструктивной***

Октавные роды.

стороны они отличались другъ отъ друга положеніемъ ступеней въ полутонъ. Дабы нагляднѣе представить читателямъ образованіе октавныхъ родовъ, мы даемъ графическое изображеніе примѣнительно къ ихъ основной двухоктавной системѣ $(a - A)$.



Дополнительные классическіе лады.

Кромѣ этихъ семи модальныхъ тоновъ въ классическое время имѣлись еще и *бэотійскій* ладъ (c), *синтонолидійскій* (a), *локрійскій* (a) и синтонолокрійскій (f).

Если же классифицировать октавные роды въ отношеніи расположенія въ нихъ шага въ полутонъ, то мы получимъ слѣдующую таблицу (шагъ въ полутонъ обозначенъ дугой:

1. H c d e f g a h . . . . *миксолидійскій*
2. c d e f g a h c′ . . . *лидійскій.*
3. d e f g a h c′ d′ . . . . *фригійскій.*
4. e f g a h c′ d′ e′ . . . . **дорійскій.**
5. f g a h c′ d′ e′ f′ . . . . *гиполидійскій.*
6. g a h c′ d′ e′ f′ g′ . . . *гипофригійскій* (іонійскій)
7. a h c′ d′ e′ f′ g′ a′ . . . *гиподорійскій* (эолійскій).

Главные лады.

Среди ладовъ главными считались первоначально *три:*

1. e f g a || h c′ d′ e′ = *дорійскій,*
2. d e f g || a h c′ d′ = *фригійскій,*
3. c d e f || g a h c′ = *лидійскій.*

Дальнѣйшее передвиженіе полутона (шагъ полутона обозначенъ дугой) въ предѣлахъ тетрахорда оказывается уже невозможнымъ. Поэтому *четвертый* ладъ, включенный въ число главныхъ въ нѣсколько болѣе позднее время, получилъ производное имя «*миксолидійскій*»:

Миксолидійскій ладъ.

4. H c d e || f g a h.

Этотъ ладъ невозможно разложить на два *одинаковыхъ* тетрахорда, и потому ему придано названіе ближайшаго лада съ приставкой *миксо* (смѣшанный). Въ немъ греческіе теоретики видѣли два *лидійскихъ* тетрахорда, распредѣленныхъ внизу и наверху лада g. a. h. — H. c. Впослѣдствіи признавалось, что раздѣленіе (Diazeuxis) между обоими тетрахордами, составляющими миксолидійскій ладъ, находится не между f и g, а между e и f, и такимъ образомъ, ладъ этотъ оказывался составленнымъ изъ двухъ *дорійскихъ* тетрахордовъ (h c d e и e f g a), соединенныхъ *слитно* съ общей нотой e.

Побочные лады.

Кромѣ *четырехъ главныхъ* ладовъ въ нашей таблицѣ приведено еще и *три побочныхъ* лада, названія коихъ получились *производнымъ* путемъ, прибавленіемъ частицы «*гипо*» къ названію главныхъ ладовъ. Такое прибавленіе союза «гипо»—отъ «Hypate»—нижній тонъ—обозначало, что производный ладъ получался отъ главнаго путемъ перенесенія верхняго тетрахорда *внизъ* и слитнымъ *соединеніемъ* обоихъ, причемъ внизу прибавлялся одинъ тонъ для полученія полной октавы:

«Гипо» лады.

главный ладъ: e f g a || h c' d' e' = дорійскій
побочный „ A || H c d e f g a = *гипо* дорійскій

главный ладъ: d e f g || a h c' d' = фригійскій
побочный „ G || A H c || d e f g = *гипо* фригійскій

главный ладъ: c d e f || g a h c' = лидійскій
побочный „ F || G A H c d e f = *гипо* лидійскій.

Какъ легко замѣтить читатель, Diazeuxis въ главныхъ ладахъ находилась въ *серединѣ* октавы, въ производныхъ же «гипо» ладахъ—*внизу* (мы считаемъ здѣсь тоны снизу вверхъ A —> a). Путемъ перемѣщенія тетрахордовъ *вверхъ* можно получить еще три побочныхъ лада, которые, однако, въ точности совпадаютъ съ уже ранѣе перечисленными:

«Гиперъ» лады.

Diazeuxis—вверху.

главный ладъ: e f g a || h c' d' e'=дорійскій
побочный „ h c' d' e' || f' g' a' || h'=*гипер*дорійск. (миксолид.)
главный ладъ: d e f g || a h c' d'=фригійскій
побочный „ a h c' d' e' f' g' || a'=*гипер*фригійск. (гиподор.)
главный ладъ: c d e f g a h c'=лидійскій
побочный „ g a h c' d' e' f' || g'=*гипер*лидійск. (гипофриг.)

Транспозиціонныя скалы.

Особое вниманіе необходимо удѣлить еще такъ-называемымъ *транспозиціоннымъ скаламъ* («tonoi»), которыя возникли въ третьемъ столѣтіи до Р. Х. и развивались до эпохи римскихъ императоровъ. Появленіе такихъ транспо-

зиціонныхъ скалъ было вызвано необходимостью дать человѣческому голосу и различнымъ инструментамъ возможность пользоваться семью ладами греческой музыки. Такъ какъ греки знали только *унисонное хоровое пѣніе* взрослыхъ мужчинъ и дѣтей въ октаву, то, при ограниченности діапазона человѣческаго голоса одной октавой, приходилось прибѣгать къ транспозиціи исполняемыхъ мелодій въ предѣлахъ октавы. Въ основу всей системы греки брали октаву e—e′, *дорійскій строй* киѳары, наиболѣе удобную и для мужского голоса. Если разсматривать дорійскую скалу за основную, то транспонировка сводится къ повышенію отдѣльныхъ струнъ тетрахордовъ и къ измѣненію расположенія полутона въ нихъ:

Миксолидійская . H c d e f g a h
трансп. . . . e | f g a b c′ d′ e′
Гиполидійская . f g a h c′ d′ e′ f′
трансп. . . . e | fis gis ais h cis′ dis′ e′
Лидійския . . . c d e f g a h c′
трансп. . . . e | fis gis a h cis′ dis′ e′
Гипофригійская . g a h c d e f g
трансп. . . . e | fis gis a h cis′ d′ e′
Фригійская . . . d e f g a h c′ d′
трансп. . . . e | fis g a h cis′ d′ e′
Гиподорійская . a h c′ d′ e′ f′ g′ a′
трансп. . . . e | fis g a h c d′ e′
Дорійская . . . e f g a h c′ d′ e′

Таковы семь транспозиціонныхъ скалъ, признаваемыхъ *Птоломеемъ*. Греческая музыкальная практика, однако, насчитывала гораздо большее количество «тоновъ». При этомъ ученые теоретики склонны были ударяться въ настоящую схоластику, что и вызвало въ свое время протестъ со стороны Птоломея.

Хроматизмъ греческой музыки.

Наличность въ приведенныхъ выше транспозиціонныхъ скалахъ хроматическихъ интерваловъ показываетъ, что грекамъ знакомы были различныя наклоненія, которыя, однако, различались не съ гармонической точки зрѣнія, какъ въ современной музыкѣ, а съ мелодической. То, что мы по современной терминологіи должны были бы назвать «хроматизмомъ», мы встрѣчаемъ лишь въ двухъ дошедшихъ до насъ памятникахъ греческаго музыкальнаго творчества, въ гимнахъ Аполлону, открытыхъ въ 1892 году въ Дельфахъ.

Изъ нихъ наиболѣе древнимъ является греческая діатоника, которую по выраженію Аристоксена «человѣкъ постигаетъ раньше всего». Однако на-ряду съ ней греческая киѳародика, повидимому, съ весьма ранняго времени пользовалась и хроматическимъ наклоненіемъ. Хроматическій строй получался измѣненіемъ состава основного тетрахорда. Послѣдній назывался діатоническимъ, если въ

Хроматическій тетрахордъ.

немъ, какъ мы указали выше, содержались два цѣлыхъ тона и одинъ діатоническій полутонъ. *Хроматическій* же тетрахордъ состоялъ изъ *двухъ полутоновъ и малой терціи.* Напримѣръ, діатоническій дорійскій тетрахордъ:

$e\,1/_2\,f\,1\,g\,1\,a$

при пониженіи Lichanos'a g въ ges давалъ *хроматическій* тетрахордъ:

$e\,1/_2\,f\,1/_2\,\underbrace{ges\;a}_{1^1/_2}$

$1^1/_2$ (малая терція).

Хроматическіе тетрахорды, какъ и діатоническіе, служили основой цѣлой *хроматической системы:*

Хроматическая система.

1 2 4 5

A | H c cis e | e f fis a h c' cis' e' | e' f' fis' a' |

| a b h d' |

3

Энгармонизмъ.

Менѣе яснымъ представляется намъ вопросъ объ «энгармонизмѣ» въ древнегреческой музыкѣ. Эта система основывалась на дѣленіи полутона діатоническаго тетрахорда на двѣ четверти тона. Три тона, полученные такимъ образомъ въ непосредственной близости другъ отъ друга, назывались «*пикна*». Въ нотномъ письмѣ они выражались тремя непосредственно слѣдующими другъ за другомъ буквами алфавита. Такимъ образомъ, въ энгармоническомъ тетрахордѣ интервалъ между третьимъ и четвертымъ тономъ равнялся двумъ цѣлымъ, между первымъ же и вторымъ и третьимъ—одной четверти тона. Энгармоническое наклоненіе имѣло лишь преходящее значеніе и на практикѣ примѣнялось не долѣе одного столѣтія.

Нотное письмо.

Вся античная система получила къ первому и второму столѣтію послѣ Р. Х. свою законченную форму. Что же касается нотаціи древнихъ грековъ, то послѣдняя радикальнымъ образомъ отличалась отъ нашей. У грековъ существовала нотація *двоякаго* рода: одна древнѣйшая, *діатоническая*, «Krusis», сохранившаяся впослѣдствіи въ качествѣ инструментальной, другая — *энгармонически-хроматическая*, служившая исключительно для вокальныхъ мелодій («Lexis»).

Первыя точныя свѣдѣнія о греческомъ нотномъ письмѣ дошли до насъ лишь по трактатамъ третьяго и четвертаго вѣка послѣ Р. Х., и потому мы не можемъ представить себѣ ея первоначальной до-хроматической стадіи. Оно пользовалось буквами во всевозможныхъ видахъ и положеніяхъ для обозначенія хроматическихъ и энгармоническихъ ступеней, образуя чрезвычайно сложную систему. Всю эту кабаллистику нотнаго письма мы можемъ разгадать лишь при помощи таблицъ *Алипія*, александрійскаго грамматика временъ римскихъ императоровъ. Теоретически каждый тонъ въ каждомъ строю и наклоненіи имѣлъ свой буквенный знакъ, что для всей звуковой системы грековъ составило бы *1620* знаковъ. Но практически греки располагали не болѣе чемъ 90 знаками, какъ для инструментальнаго, такъ и для вокальнаго нот-

Таблицы Алипія.

наго письма. Старая инструментальная нотація пользовалась тринадцатью буквенными знаками и четырьмя дополнительными, которыми символизовалась вся двухъ октавная нотная система грековъ. Въ основу ея положенъ архаическій алфавитъ малоазійскаго происхожденія. Болѣе совершенная вокальная нотація имѣла двадцать четыре буквы новоіонійскаго алфавита, отъ альфы до омеги, и, слѣдовательно, относится къ поздней эпохѣ. Мы не будемъ касаться подробностей древне-греческаго нотнаго письма, укажемъ лишь на то, что въ инструментальномъ письмѣ каждая отдѣльная буква встрѣчалась въ различныхъ положеніяхъ, въ зависимости отъ того, примѣнялась ли она въ діатоническомъ, хроматическомъ или энгармоническомъ наклоненіи. Въ нормальномъ положеніи (ortha) буквы соотвѣтствовали нашимъ нотамъ безъ знаковъ альтераціи, положенныя на ребро онѣ обозначали повышеніе на четверть тона, перевернутыя справа налѣво — повышеніе на полтона (напримѣръ: E=c Ш=c * Ǝ=cis). Для обозначенія энгармоническаго «Pyknon» служили, какъ указано выше, три послѣдовательныя буквы алфавита. Длительность нотъ обыкновенно не обозначалась: она зависѣла онъ поэтическаго размѣра текста. Тѣмъ не менѣе знаки длительности существовали: — — означало двухдольную длительность, ⌊ — трехдольную; ⌊⌋ — четырехдольную; ⌊⊥⌋ — пятидольную, отсутствіе знака или знакъ ◡ — однодольную, и знакомъ паузы служила λ (леймма), и длительность послѣдней опредѣлялась только что приведенными знаками.

Вокальная нотація.

Примѣненіе буквы.

Обозначеніе длительности.

Однако, эти знаки длительности обычно не примѣнялись въ греческой музыкѣ, такъ какъ единство слова и звука было столь очевиднымъ для эллинскаго художественнаго сознанія, что ритмъ вокальной мелодіи греки легко распознавали по структурѣ текста: вѣдь самая мелодія представляла собою лишь точнѣйшимъ образомъ перенесенную въ область музыки поэтическую рѣчь.

Ученіе о ритмѣ.

Поэтому и древне-греческое ученіе о ритмѣ, то-есть ученіе о различныхъ длительностяхъ тоновъ и производимомъ этими длительностями художественномъ дѣйствіи, совпадало съ *поэтической метрикой*. Въ виду этого греки за основную единицу принимали *стихотворныя* стопы, ритмическіе мотивы, состоящіе отъ «*арсиса*» (подъема) и «*тезиса*» (опусканія). Подобныхъ основныхъ мотивовъ, «стопъ», насчитывается пять:

Стихотворныя стопы.

трохей . . . . — ◡
ямбъ . . . ◡ —
дактилъ . — ◡ ◡
анапестъ ◡ ◡ —
кретикъ . . . . — ◡ —

Изъ нихъ дактилы и анапесты относились къ равномѣрному ритмическому роду (genos ison), трохеи и ямбы образовали отношеніе одного къ двумъ (genos diplasion), кретикъ—двухъ къ тремъ (genos hemiolion). Такимъ образомъ, стопа въ древне-греческой ритмической теоріи представляется тѣмъ же самымъ, чѣмъ тактъ въ нашей современной. Позднѣйшая же теорія въ лицѣ Аристоксена принимаетъ за наименьшую единицу времени въ античной метрикѣ длительность простѣйшаго краткаго времени, «Chronos protos».

«Chronos protos».

Въ нашихъ тактовыхъ обозначеніяхъ, которыя ставятся въ началѣ каждой пьесы въ видѣ дроби—$^3/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$, $^6/_{16}$, и т. д.,—числитель дроби пока-

зывалъ бы количество «Chronoi protoi», встрѣчающихся въ тактѣ, знаменатель же—$^1/_4$, $^1/_8$, $^1/_{16}$—обозначалъ бы наименьшую единицу времени, то-есть самый chronos protos». Краткій слогъ въ греческой мелодіи не могъ ни въ коемъ случаѣ имѣть больше одной ноты, то-есть тона длительностью въ простѣйшую единицу времени, долгій слогъ—два тона, удлиненный—отъ трехъ до пяти. Такимъ образомъ, метрическое строеніе текста опредѣляло и музыкальный ритмъ соотвѣтствующей мелодіи. Напримѣръ, рядъ ямбическихъ или трохеическихъ стопъ выражался музыкально въ $^3/_4$ или $^3/_8$—тактовомъ размѣрѣ, въ зависимости отъ того, принимаемъ ли мы $^1/_4$ или $^1/_8$ за «Chronos protos».

Для греческихъ музыкальныхъ теоретиковъ теорія ритма составляла важнѣйшую часть ученія о музыкѣ. Такъ *Аристоксенъ* называетъ ритмъ мужскимъ принципомъ музыки, безъ котораго мелосъ лишенъ энергіи и формы. Послѣдній относится къ ритму, какъ неоформленная матерія къ творящему духу, и, какъ мы видѣли въ началѣ нашего изложенія, ритмъ съ самыхъ низшихъ ступеней музыкальнаго искусства дѣйствительно игралъ именно такую организующую роль въ стихіи звуковъ.

«Meloporie».

На-ряду съ ритмотворчествомъ древне-греческіе мыслители о музыкѣ разсматриваютъ также и проблему мелодіетворчества «Meloporie», подъ коимъ греки понимали ученіе объ образованіи мелодій путемъ движенія голоса вверхъ и внизъ. Далѣе мы находимъ у нихъ и ученіе объ интервалахъ, которые раздѣлялись на Symphonia (консонансы) и Diaphonia (диссонансы). Между этими обоими родами интерваловъ греки помѣщали еще и парафоническіе интервалы (какъ бы нейтральные). Консонансами считались только *октава* (Diapason), *квинта* (Diapente) и *кварта* (Diatessara); парафонными—Ditonus, большая терція и Tritonus, увеличенная кварта. Всѣ остальные интервалы были диссонансами.

Ученіе объ интервалахъ.

Намъ необходимо остановиться еще и на греческихъ музыкальныхъ инструментахъ. До сихъ поръ мы ограничивались лишь противоставленіемъ двухъ главныхъ національно-греческихъ инструментовъ, киѳары и авлоса. Дѣйствительно, въ эпоху классическаго расцвѣта эти два инструмента играли важнѣйшую роль. Позднія данныя, относящіяся уже къ періоду упадка, свидѣтельствуютъ о томъ, что у грековъ имѣлся еще цѣлый рядъ второстепенныхъ струнныхъ и духовыхъ инструментовъ, игра на коихъ допускалась даже на музическихъ состязаніяхъ. Не будемъ утомлять вниманія читателей описаніемъ конструкціи всѣхъ этихъ побочныхъ инструментовъ, и удѣлимъ лишь нѣсколько строкъ прославленной греческой *киѳарѣ*, этому главному носителю эллинской музыкальной культуры. Самое названіе «киѳары» было распространено первоначально у грековъ малоазійскаго побережья и островов, на сѣверѣ же примитивный четырехструнный инструментъ носилъ названіе *лиры*. Въ архаическомъ періодѣ мы оба эти инструмента должны считать совпадающими. Съ теченіемъ же времени опредѣлилась и разница въ ихъ конструкціи, заключавшаяся, главнымъ образомъ, въ томъ, что резонансный ящикъ у лиры былъ выпуклый, а у киѳары плоскій. Лиры болѣе крупнаго размѣра и простѣйшей обработки носили названіе «форминкса». Какъ киѳара, такъ и лира въ самомъ древнемъ періодѣ имѣли всего лишь четыре струны; впослѣдствіи же, еще до Терпандра, число ея струнъ дошло до семи въ пентатонномъ

Струнные инструменты.

Киѳара и лира.

Форминксъ.

Строй киѳары.

строѣ (d, e, g, a, h, ... d′, e′), *Терпандръ* же и *Пиѳагоръ* стали примѣнять лиру съ *восмью* струнами въ діатоническомъ порядкѣ (efgahc′d′e′). Въ послѣдующее столѣтіе были введены еще дополнительныя струны f′ и g′. Предѣльнымъ количествомъ струнъ для киѳары оставалось число одиннадцать. Какъ лира, такъ и киѳара лишены были грифа, каждая струна у нихъ могла издавать лишь одинъ звукъ, и, слѣдовательно, по типу своему онѣ ближе всего подходили къ арфѣ. Играли на этихъ инструментахъ правой рукой, слегка прижимая ихъ лѣвой къ груди. При аккомпаниментѣ пѣнію струны приводились въ колебаніе щипкомъ пальцевъ. Въ болѣе позднее время появился такъ-называемый «*плектръ*», перышко или пластинка изъ дерева, металла, слоновой кости или черепахи, которымъ зацѣпляли струны. Такіе плектры еще понынѣ находятся въ употребленіи при игрѣ на мандолинѣ. Съ помощью плектра исполнялись, однако жъ, только инструментальныя интерлюдіи, при сольномъ же концертномъ исполненіи на киѳарѣ примѣнялись сразу обѣ руки. Лира, въ противоположность нашему обычному возвышенному представленію о ней, оставалась болѣе примитивнымъ учебнымъ инструментомъ. Кромѣ этихъ національныхъ струнныхъ инструментовъ въ музыкальномъ обиходѣ грековъ значился и рядъ струнныхъ инструментовъ восточнаго происхожденія. Къ числу послѣднихъ относится родъ финикійской арфы, носившей названіе *кинира* (отъ финикійско-еврейскаго «киноръ»). Далѣе мы находимъ у грековъ ассиро-вавилонскую *самбику*. Большимъ количествомъ струнъ снабженъ былъ *магадисъ*, на которомъ мелодія исполнялась съ октавнымъ удвоеніемъ, и «барбитонъ», звуками коего сопровождали свои пѣсни Алкей, Анакреонъ и Сафо. Что же касается типа лютенъ, то, повидимому, таковыя были принесены въ Грецію изъ Египта и не получили въ Элладѣ дальнѣйшаго развитія. На національныхъ играхъ всѣ эти инструменты не допускались и, такимъ образомъ, они являлись незаконными дѣтьми греческой инструментальной музыки.

Кинира.

Магадисъ и барбитонъ.

Изъ числа духовыхъ инструментовъ безусловно господствующую роль игралъ *авлосъ*, на что мы уже неоднократно указывали. Но, несмотря на огромное значеніе этого инструмента въ древне-греческой музыкальной жизни, наука до сихъ поръ не выяснила окончательно его конструктивныхъ особенностей. Съ точностью можно лишь установить, что авлосъ относится къ той группѣ, которую мы называемъ деревянными инструментами, независимо отъ того, построены ли эти инструменты дѣйствительно изъ дерева или же изъ серебра, слоновой кости. Авлосъ снабженъ былъ мундштукомъ съ двойнымъ тростниковымъ язычкомъ. Какъ и современный кларнетъ онъ произошелъ отъ древней свирѣли. Въ виду того, что играющему на авлосѣ приходилось некрасиво раздувать свои щеки, авлеты носили на лицѣ особую повязку, скрывавшую это искаженіе.

Духовые инструменты.

Конструкція «авлоса».

Рядомъ съ этимъ инструментомъ, игравшимъ такую же роль среди духовыхъ, какъ киѳара среди струнныхъ, греки издревле знали еще такъ-называемую флейту Пана «*syrinx*», которая состояла изъ ряда трубокъ различной величины безъ звуковыхъ отверстій, дававшихъ вслѣдствіе этого каждая лишь одинъ звукъ. Число трубокъ флейты Пана колебалось между семью и девятью, и она издавала столь высокіе звуки, что флажолетные тоны на киѳарѣ также носили названіе «syrinx». Художественнаго значенія флейта Пана не получила

Сиринксъ.

и осталась навсегда инструментомъ пастуховъ. Во второмъ вѣкѣ до Р. Х. мы находимъ въ Греціи и настоящій *органъ*, рядъ различно настроенныхъ трубъ без звуковыхъ отверстій, въ которыя воздухъ накачивался посредствомъ нагнетанія воздушнымъ насосомъ или водянымъ давленіемъ. Такой органъ располагалъ и подобіемъ нашихъ клавишъ, въ видѣ примитивныхъ вентилей. Играющій открывалъ эти клавиши для впуска воздуха въ соотвѣтствующія трубы. Изобрѣтателемъ водяного органа считается александрійскій математикъ и механикъ *Ктесибій* (170 до Р. Х.). До насъ дошло описаніе этого инструмента, сдѣланное ученикомъ Ктесибія, *Герономъ*. Значеніе же музыкальнаго инструмента органъ достигъ лишь въ эпоху римскихъ императоровъ, и мы знаемъ, что Неронъ, по свидѣтельству Светонія, любилъ проводить часть дня въ игрѣ за гидравлическимъ органомъ, и что послѣдній сдѣлался любимымъ домашнимъ инструментомъ въ знатныхъ семьяхъ. Лучшее представленіе объ органѣ римской эпохи даетъ найденная въ 1885 году на развалинахъ Карѳагена глиняная фигурка, относящаяся къ первой половинѣ II столѣтія послѣ Р. Х. Это изображеніе гидравлическаго органа съ тремя рядами трубъ, изъ которыхъ второй, вѣроятно, звучалъ на одну октаву выше перваго, а третій—на двѣ октавы выше перваго. Число клавишей органа равнялось 19. Благодаря значительному давленію воздуха инструментъ этотъ давалъ весьма сильный звукъ.

Органъ.

Римскій органъ.

Изъ остальныхъ духовыхъ инструментовъ грековъ нѣкоторое значеніе имѣютъ еще различнаго размѣра прямыя и изогнутыя мѣдныя трубы «salpinx», а также рядъ ударныхъ инструментовъ, примѣнявшихся при оргіастическомъ культѣ Діониса и полученныхъ греками изъ Египта.

Ударные инструменты.

Охватывая мысленно всю греческую музыкальную систему, мы не можемъ не поразиться ея стройностью, и съ полнымъ правомъ можемъ назвать грековъ основателями музыкальной науки и эстетики. Мы знаемъ, что еще *Пиѳагоръ* приводилъ музыкальные законы въ связь съ законами міровой жизни. Музыка, по мнѣнію пиѳагорейцевъ, обладала способностью выражать душевныя движенія, и изъ этихъ предпосылокъ выросло ученіе объ этосѣ, то-есть о моральномъ дѣйствіи тоновъ, ученіе, не лишенное элементовъ суевѣрнаго взгляда на музыкальныя силы. Эти воззрѣнія Пиѳагора вошли также въ кругъ идей Платона и *Аристотеля*, которые въ музыкѣ видѣли духовную мощь, имѣющую огромное значеніе въ дѣлѣ воспитанія человѣчества. *Аристотель* считалъ, что именно въ музыкальной стихіи совершается то очищеніе человѣка отъ страстей, которое составляетъ сущность трагическаго искусства. Среди болѣе позднихъ философскихъ школъ особенное значеніе придавали музыкѣ неоплатоники, видѣвшіе въ ней посредника между началомъ индивидуальнымъ, земнымъ, и началомъ сверхличнымъ, божественнымъ. Такимъ образомъ, на почвѣ древней философіи постепенно подготовляется торжество новаго мистически религіознаго пониманія музыки. Греческое вліяніе проходитъ также черезъ все первое тысячелѣтіе христіанской музыки. Еще черезъ шестьсотъ лѣтъ просвѣщенные флорентинскіе эллинисты въ поискахъ музыкально-драматической формы, достойной эллинскаго идеала, открываютъ музыкѣ совершенно новыя перспективы. Такимъ образомъ, въ точности оправдывается мысль Р. Вагнера, поставленная нами въ началѣ настоящей главы. Ни флорентинская оперная реформа, ни великій переворотъ, произведенный въ совре-

Взгляды философовъ на музыку.

Пиѳагоръ. Ученіе о музыкальномъ этосѣ.

Платонъ.

Аристотель.

Неоплатоники.

Эпоха Возрожденія.

менной музыкѣ Вагнеромъ, не были бы мыслимы безъ откровеній эллинскаго звукосозерцанія, и это обстоятельство побудило насъ удѣлить исторіи греческаго музыкальнаго искусства сравнительно большое мѣсто въ замыслѣ нашей книги, ибо греки глубже постигли высокую правду искусства звуковъ, чѣмъ болѣе поздніе теоретики средневѣковья. Музыкальное искусство, основанное на философскомъ идеализмѣ, съ теченіемъ вѣковъ сдѣлалось такимъ же религіознымъ дѣломъ, какимъ была для грековъ художественная трагедія Эсхила и Софокла. И всѣмъ этимъ мы обязаны тому культу свѣтлаго бога музыки, какой впервые провозглашенъ былъ греками, какъ принципъ духовной культуры человѣчества.

Римская эпоха.

Стоитъ ли распространяться объ римской эпохѣ? Въ сущности говоря она представляетъ собой лишь механическое продолженіе греческой традиціи, но Римъ заимствовалъ кое-какіе элементы въ своей музыкальной культурѣ съ востока. Театральныя представленія по греческому образцу введены были еще въ четвертомъ вѣкѣ до Р. Х. Однако, римская музыка развивалась внѣ зависимости отъ драматической поэзіи. Не было среди римскихъ музыкантовъ ни своего Виргилія, ни своего Горація. Послѣдній даже жалуется на то, что въ Римѣ производятъ гораздо больше шума, чѣмъ музыкальныхъ звуковъ. Возможно, что въ древнѣйшую эпоху римляне располагали, особенно въ богослужебной музыкѣ, остатками древне-этрусскихъ напѣвовъ, не оставившихъ, однако, никакихъ историческихъ слѣдовъ. Римскимъ же вкусамъ въ эпоху имперіи соотвѣтствовала музыка воинственно-рѣзкая. Такая музыка производилась на характерныхъ глубокозвучныхъ прямыхъ трубахъ («Tuba») и изогнутыхъ трубахъ съ мундштукомъ въ видѣ чашки («Lituus»), или же на массивномъ гнутомъ духовомъ инструментѣ («Buccina»), предшественникѣ геликона современныхъ военныхъ оркестровъ. Вся эта группа воинственныхъ инструментовъ представляетъ собою единственный въ своемъ родѣ историческій памятникъ музыкальнаго имперіализма.

Воинственная музыка. Tuba и Lituus. Buccina.

Какой-либо самостоятельной нотной системы римляне не выработали, несмотря на усиленное занятіе греческой музыкальной теоріей. Въ первомъ вѣкѣ по Р. Х. музыкальное искусство сдѣлалось предметомъ увлеченія всѣхъ римскихъ императоровъ, дошедшимъ до апогея у Нерона, который, какъ извѣстно, мнилъ себя первоклассным виртуозомъ. При немъ и при его ближайшихъ преемникахъ, Веспасіанѣ и Титѣ, музическія состязанія праздновались съ особеннымъ блескомъ. Во *второмъ* вѣкѣ послѣ Р. Х. на территоріи римской имперіи разъѣзжали группы діонисическихъ артистовъ, основавшихъ театры по ту сторону Альпъ: въ Нимѣ, Марсели, Кельнѣ и т. д. Послѣдніе живые ростки античной музыки заглохли въ *четвертомъ* столѣтіи послѣ Р. Х. Въ 349 году въ послѣдній разъ были отпразднованы олимпійскія игры. Греческія же драматическія представленія продолжались еще до начала шестого вѣка.

Увлеченіе музыкой. Неронъ.

Послѣднія олимпійскія игры.

Литература къ третьей главѣ.

Наиболѣе исчерпывающимъ трудомъ по исторіи и теоріи античной музыки является первый томъ «*Handbuch der Musikgeschichte*» *H. Riemann'a* т. I, часть первая. Лейпцигъ 1904.

Совершенно иную точку зрѣния на греческую музыку защищалъ *Р. Вестфаль*, одинъ изъ наиболѣе замѣчательныхъ изслѣдователей античнаго музыкальнаго искусства. Вестфаль написалъ цѣлый рядъ книгъ по греческой музыкѣ: *«Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker»*, 1854—1865; *«Die Fragmente der Lehrsätze der griechischen Rhythmiker»* (1861), *«Plutarch über die Musik»* (переводъ и комментарій къ трактату Плутарха) (1865), *«Systhem der antiken Rhytmik»* (1880), *«Aristoxenos von Tarrent»* (1883—1893), *«Die Musik des griechischen Alterthums»* (1883). Взгляды Р. Вестфаля въ Россіи усердно проводилъ его ученикъ *Ю. Мельгуновъ* въ работахъ, посвященныхъ законамъ ритма вообще и ритмикѣ народныхъ пѣсенъ въ частности.

Полное изложеніе древне-греческой музыкальной теоріи даетъ знаменитый бельгійскій ученый *F. A. Gevaert* въ своей «Histoire et theorie de la musique de l'antiquité» (1875—1881), сочиненіи, имѣющемъ огромное научное значеніе. Въ другомъ своемъ трудѣ *«La mélopée antique dans le chant d'église latine» Геваэртъ* выясняетъ связь между церковнымъ пѣніемъ и античными темпами. Вопросъ о нотописи и тональной системѣ грековъ въ совершенствѣ разработанъ былъ *Fr. Bellerman*'омъ: *«Die Tonleiter und Musiknoten der Griechen»* (1847) и *K. Fortlage*: *«Das musicalische Systhem der Griechen»* (1847). Изъ новѣйшихъ работъ необходимо упомянуть статьи *T. Reinach'a* и книгу *L. Laloy*: *«Aristoxénes»* (1910).

На русскомъ языкѣ необходимо выдѣлить изслѣдованія *В. Петра: «О составахъ, строяхъ и ладахъ древне-греческой музыки»* (Кіевъ 1901) и *С. Булича*: «Дельфійскія музыкальныя находки» (Ж. М. Н. П. 1895). Введеніе въ музыку *анонима*. Филологическое Обозрѣніе. Томъ седьмой. 1894.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Музыка древнихъ христіанъ. Восточная и западная церковь. Григоріанскій хоралъ. Пѣвческія школы.

Новая религіозная система, возникшая на развалинахъ стараго языческаго ученія, существенно измѣнила и положеніе музыки въ кругу искусствъ.

Христіанская религія и музыка.

Музыка, непосредственно исходя отъ тайныхъ источниковъ души, является лучшимъ выразителемъ религіозныхъ идей. Церковь сразу постигла важное значеніе музыки, какъ выразительницы религіозной идеи, и съ величайшимъ вниманіемъ стала относиться къ выработкѣ богослужебнаго музыкальнаго стиля. Въ свою очередь искусство звуковъ, достигнувъ подъ ея покровомъ высокаго развитія, оказалось прекраснымъ орудіемъ церковной пропаганды среди массъ.

Церковь, какъ носитель культуры.

Въ тѣ далекія времена, когда церковь была единственной силой, способной создать истины всемірнаго значенія, исторія музыкальной культуры тѣсно связывается съ исторіей самой церкви. Представляя собой единственный центръ идейной жизни, церковь всецѣло владѣла музыкальнымъ искусствомъ, но догматически съуженное религіозное міросозерцаніе сдѣлалось впослѣдствіи тяжелымъ препятствіемъ на пути его свободнаго развитія. Всей силой своего авторитета церковныя власти вступили въ борьбу съ представителями народнаго творчества, развившагося независимо отъ ихъ опеки, и

въ результатѣ этой борьбы получился тотъ расколъ между церковной и свѣтской музыкой, который послѣ тысячелѣтней исторіи разрѣшилъ задачи искусства путемъ утвержденія полной его свободы отъ гнета церковнаго авторитета.

Вліяніе греческой музыки.

Христіанское искусство возникло въ такую эпоху, когда жизнь наполнена была еще отголосками блестящей эллинской художественной культуры. Во всѣхъ тѣхъ областяхъ, гдѣ начало распространяться христіанское вѣроученіе, существовали еще театры по древне-греческому образцу, устраивались музическія состязанія, и молодая община не могла избѣжать вліянія языческаго искусства. Вѣроятнѣе всего между христіанскимъ искусствомъ, идущимъ съ востока, и древне-греческой музыкой можно было бы установить такое же взаимоотношеніе, какое пятью столѣтіями раньше существовало между эллинскимъ и египетскимъ искусствомъ. По крайней мѣрѣ, первыя изобразительныя попытки христіанъ на стѣнахъ римскихъ катакомбъ повторяютъ обычно миѳологическіе сюжеты для художественной символизаціи библейскихъ событій, тѣмъ самымъ подтверждая свою зависимость отъ болѣе древняго языческаго искусства. Самый фактъ, что въ основу христіанскаго богослуженія было положено исполненіе *псалмовъ*, служитъ, съ другой стороны, и очевиднымъ доказательствомъ его связи съ храмовой музыкой евреевъ.

Еврейскія вліянія.

По всей вѣроятности еврейское вліяніе было даже болѣе сильнымъ, такъ какъ руководители христіанской общины старались всячески оберегать свою паству отъ тлетворнаго воздѣйствія языческаго искусства. Такъ, еще въ IV в. послѣ Р. Хр. отецъ церкви *Іеронимъ* говоритъ, что «христіанская дѣвушка съ отвращеніемъ должна относиться къ языческимъ музыкальнымъ инструментамъ и ей не приличествуетъ даже знать, что такое лира или флейта и каково ихъ предназначеніе». Новообращенные христіане изъ евреевъ приносили съ собою обычный способъ кантилляціи священнаго писанія и пророковъ, и ихъ псалмы, среди которыхъ имѣются истинные перлы религіозной лирики, сдѣлались основой христіанскихъ литургійныхъ пѣснопѣній. Такое господствующее положеніе они сохранили на долгое время, и только въ концѣ V столѣтія папа Геласій сдѣлалъ попытку ограничить ихъ примѣненіе въ христіанской церкви. Какъ исполнялись эти псалмы, совмѣстно ли всѣми молящимися въ видѣ пѣснопѣній или въ видѣ своеобразнаго декламаціоннаго речитатива, который еще и понынѣ называется «псалмодіей», рѣшить трудно. Далѣе, еще въ очень раннюю эпоху, въ серединѣ перваго вѣка, псалмы стали исполняться и въ формѣ діалога между канторомъ, сольнымъ пѣвцомъ и хоромъ, ему отвѣчающимъ. Подобные діалоги (Canti responsorii), исполняемые передъ началомъ и заключеніемъ каждаго псалма на вечернемъ богослуженіи въ римской церкви, несомнѣнно еврейскаго происхожденія: мелодіи ихъ тождественны съ синагогальными напѣвами, донынѣ употребляемыми испанскими и нѣмецкими евреями. Тотъ же принципъ въ теченіе первыхъ столѣтій новой эры былъ распространенъ и на хоръ въ видѣ *антифоннаго* пѣнія, состоявшаго въ поочередной смѣнѣ *двухъ* хоровъ при исполненіи одной и той же мелодіи псалма. Это антифонное пѣніе было принято въ четвертомъ вѣкѣ на востокѣ тѣми религіозными общинами, въ которыхъ мы должны усмотрѣть прототипъ будущихъ монашескихъ орденовъ. Изъ далекихъ восточныхъ же монастырей хоровая псалмодія была перенесена

Canti responsorii.

Антифонное пѣніе.

въ антіохійскую церковь, а отсюда уже распространилась по всему христіанскому міру.

Развитіе музыкально-церковныхъ формъ.

Съ начала *четвертаго* вѣка мы имѣемъ уже болѣе точныя свѣдѣнія о христіанской литургійной музыкѣ. Признаніе христіанскаго исповѣданія государственной религіей въ 333 году Константиномъ Великимъ повлекло за собою пышное развитіе музыкально-церковныхъ формъ, какъ сольныхъ, такъ хоровыхъ, и богослужебное пѣніе стало искусствомъ, требовавшимъ уже значительнаго музыкальнаго упражненія. Для хоровой псалмодіи по-прежнему сохраняются еще простѣйшія мелодіи, такъ какъ онѣ предназначались для исполненія всей общиной, но для «псалмиста» или «кантора», сольнаго пѣвца церковной общины, который выбирался, согласно старой традиціи, изъ числа членовъ общины, обладающихъ хорошими вокальными данными, эти рамки казались тѣсными, и мелодіи стали украшаться пріемами музыкальной орнаментаціи. Такое пѣніе, основанное на различныхъ мелодическихъ фигурахъ, древніе христіане называли «*iubilatio*», «ликующее безсловесное пѣніе, въ которомъ человѣкъ стремится выразить волнующее его величіе Господне», по опредѣленію блаж. Августина.

Псалмы, гимны, cantica.

Кромѣ псалтыря и иныхъ лирическихъ партій священнаго писанія въ первые вѣка христіанской эры создался еще цѣлый рядъ церковныхъ пѣснопѣній. Блаж. Іеронимъ, жившій въ четвертомъ столѣтіи, различаетъ въ числѣ ихъ *гимны, псалмы и cantica* (хвалебныя пѣснопѣнія). Къ первымъ онъ относитъ пѣснопѣнія, которыя прославляютъ величіе и силу Господню, подъ «cantica» имъ разумѣлись тѣ хвалебныя пѣсни, въ которыхъ воспѣвалось божественное мірозданіе, псалмы же имѣли морализующую тенденцію. Затѣмъ, съ теченіемъ времени, въ христіанскую церковную музыку введенъ былъ и рядъ гимновъ—народныхъ импровизацій на религіозныя темы. Такимъ образомъ, на протяженіи столѣтій образовался рядъ духовныхъ пѣсенъ, которыя исполнялись во время утренняго и вечерняго богослуженія и не имѣли прямой связи со священнымъ писаніемъ. Такой ростъ внѣбиблейскихъ пѣснопѣній вызвалъ даже отпоръ со стороны духовныхъ властей, и *лаодикійскій* соборъ (между 360 и 381 годомъ) принялъ постановленіе, согласно которому запрещалось исполнять во время литургіи пѣснопѣнія, не вытекающія непосредственно изъ священнаго писанія. Соборъ называлъ подобныя пѣснопѣнія «Psalmi idiotici». Однако жъ, дальнѣйшее теченіе церковной жизни привело къ усиленію народнаго элемента въ литургіи, принятію въ составъ ея пѣснопѣній, проникнутыхъ народнымъ духомъ и служившихъ выраженіемъ различныхъ настроеній, волнующихъ вѣрующую душу. Борьба за существованіе гимновъ проходила въ исторіи церковной музыки различныя фазы, причемъ попытки изгнать народное пѣніе изъ церковной музыки обычно оказывались безуспѣшными.

Лаодикійскій соборъ.

«Psalmi idiotici».

Ефремъ Сиринъ. Гиларій.

Авторомъ древнѣйшихъ гимновъ восточной церкви считается *Ефремъ Сиринъ* (306—373), а ознакомленіе западной церкви съ сирійскими гимнами приписывается *Гиларію*, епископу въ Пуатье, сосланному Константиномъ Великимъ на востокъ. Гиларій († 368) перевелъ цѣлый рядъ греческихъ гимновъ на латинскій языкъ и тѣмъ подготовилъ почву для объединенія религіозной музыкальной культуры востока и запада. Это объединеніе обычн

считается исторической заслугой *Амвросія, епископа миланскаго* (333—397), имя котораго окружено въ исторіи музыки особымъ ореоломъ. Популярность гимновъ Амвросія была настолько велика, что еще многія столѣтія послѣ его кончины много гимновъ, сочиненныхъ и до и послѣ него, носили названіе «*амвросіанскихъ*». Тѣмъ не менѣе амвросіанское пѣніе содержитъ въ себѣ еще для насъ много неяснаго. Правда, традиція амвросіанскаго пѣнія сохранилась въ латинской церкви до пятнадцатаго и шестнадцатаго столѣтій, но у насъ нѣтъ точныхъ данныхъ о томъ, какіе именно гимны принадлежатъ самому Амвросію. Амвросіанскіе гимны написаны прекраснымъ языкомъ, пластическимъ и сильнымъ, доступнымъ массамъ. Принципъ ихъ поэтической и мелодической структуры чрезвычайно простъ и основывается на равномѣрномъ чередованіи краткихъ и долгихъ слоговъ при совершенно однообразномъ дѣленіи на строфы.

Св. Амвросій.

Амвросіанское пѣніе.

Блаженный Августинъ, крещеный въ 387 году самимъ Амвросіемъ, свидѣтельствуетъ подлинность *четырехъ* гимновъ, сочиненныхъ миланскимъ епископомъ. Эти гимны слѣдующіе:

Подлинность гимновъ св. Амвросія.

«Aeterne rerum conditor».
«Deus creator omnium».
«Jam surgit hora tertia».
«Veni redemptor gentium».

Современная же итальянская историографія на основаніи совпаденія текста старѣйшихъ миланскихъ литургическихъ книгъ приписываетъ святому Амвросію еще четырнадцать гимновъ.

Какъ мы уже говорили, въ латинской церкви гимны съ самаго начала приняли весьма популярную форму. Дѣленіе текста на одинаково построенныя строфы, а строфъ на одинаковое количество стиховъ равномѣрной структуры—такое строеніе весьма доступно народному музыкальному воспріятію. Оно обусловливаетъ и мелодію, которая можетъ повторяться равномѣрно для всѣхъ строфъ, причемъ каждому слогу текста соотвѣтствуетъ лишь одинъ тонъ. Эта музыкальная норма повторяется во всѣхъ народныхъ пѣсняхъ и представляется наиболѣе удобной для мелодій, исполняемыхъ хоромъ. Сочинялъ ли самъ Амвросій мелодіи къ своимъ гимнамъ или онъ заимствовалъ ихъ изъ сокровищницы народныхъ мелодій, во всякомъ случаѣ гимны амвросіанскихъ сборниковъ настолько просты, что появленіе ихъ въ четвертомъ и пятомъ вѣкѣ является вполнѣ вѣроятнымъ. Реформа церковнаго пѣнія, произведенная Амвросіемъ, и обычно признаваемыя за нимъ заслуги въ исторіи музыки основывались, такимъ образомъ, на перенесеніи пріемовъ литургійной музыки восточной церкви на западъ. Однако, дальнѣйшее развитіе церковнаго пѣнія въ западной и восточной церкви привело къ раздѣленію ихъ историческихъ путей. Къ сожалѣнію, исторія византійской музыки сдѣлалась предметомъ изслѣдованія лишь въ послѣднее время, и это тѣмъ болѣе жаль, что музыка восточной церкви выросла, какъ мы увидимъ дальше, на древне-греческой основѣ.

Мелодическое строеніе амвросіанскихъ гимновъ.

Реформа св. Амвросія.

Въ латинской церкви уже съ древнихъ временъ различались *четыре* формы *литургіи*, того торжественнаго акта въ христіанскомъ богослуженіи, во время котораго совершается таинство причащенія и въ коемъ музыкѣ

Четыре формы литургіи.

удѣлено весьма важное мѣсто. Эти четыре разновидности литургіи— *римская, миланская,* или *амвросіанская, галликанская и испанская*— совпадаютъ по своимъ основнымъ музыкальнымъ формамъ. Въ нихъ входитъ и сольное и антифонное хоровое пѣніе, весьма несложное по своей фактурѣ и удобное для исполненія ихъ народными массами. Въ основу четырехъ разновидностей литургіи очевидно положенъ одинъ первоисточникъ, каковымъ, весьма возможно, могло быть амвросіанское пѣніе, практиковавшееся въ средніе вѣка въ Миланѣ.

Установленіе опредѣленнаго литургійнаго порядка было одной изъ главныхъ заботъ ряда папъ, и ихъ усилія въ седьмомъ вѣкѣ привели къ созданію особаго порядка богослужебнаго пѣнія католической церкви, по традиціи называемаго «григоріанскимъ». Преданіе считаетъ творцомъ римской литургіи папу Григорія I Великаго, родившагося въ 540 году и занимавшаго папскій престолъ отъ 590 до 604 года. Согласно его распоряженію были собраны разрозненные гимны католической церкви и распредѣлены по отдѣльнымъ праздникамъ церковнаго года. На-ряду съ гимнами Григорій особое вниманіе обратилъ и на антифонное пѣніе. При этомъ слишкомъ примитивныя мелодіи были обогащены музыкально; другимъ, слишкомъ пышнымъ, напротивъ того, былъ приданъ болѣе строгій, достойный церкви видъ. Всѣ они были занесены въ особую книгу «*Antiphonarius cento*» («cento»—сборникъ), которая нѣкогда была золотой цѣпью прикрѣплена къ алтарю церкви св. Петра. Въ удивительной мягкости и сладости этихъ мелодій нельзя не усмотрѣть ихъ связи съ итальянскимъ народнымъ пѣніемъ, но къ нимъ примѣшиваются еврейскіе, греческіе и сирійскіе элементы. Высокое музыкальное значеніе стилистической обработки Григорія I и его неизвѣстныхъ намъ по имени соподвижниковъ заключается въ томъ, что великое разнообразіе мелодическихъ матеріаловъ (въ Григоріанскомъ антифонаріѣ на каждый день года имѣется особое пѣснопѣніе) приведено было здѣсь къ высшему художественному единству. Ихъ нельзя судить съ одной лишь музыкальной точки зрѣнія, а необходимо принять во вниманіе обиліе религіозныхъ настроеній, вложенныхъ въ богослужебный текстъ—это музыка прикладная въ лучшемъ смыслѣ слова. Для католической церкви Григорій оказался тѣмъ же, чѣмъ былъ императоръ Юстиніанъ въ области юриспруденціи: собранныя имъ богослужебныя мелодіи остались незыблемой основой католическаго богослуженія по настоящее время.

Реформа Григорія Великаго.

«Antiphonarius cento».

Упорядоченное Григоріемъ Великимъ церковное пѣніе отнюдь не опиралось, какъ у Амвросія, на схематическую смѣну долгихъ и краткихъ слоговъ. Характернымъ новшествомъ было появленіе на-ряду съ гимнами церковныхъ пѣснопѣній на нестихотворные тексты. Чуждый всякой монотоніи живой характеръ этихъ пѣснопѣній основанъ былъ на безупречной декламаціи латинскаго текста—черта, проходящая черезъ всю средневѣковую музыку, не только литургическую, но и свѣтскую. Лишь съ развитіемъ незнакомаго еще григоріанскому пѣнію принципа многоголосія григоріанскій хоралъ сталъ застывать постепенно въ пѣніе нотами одинаковой длительности. Отсюда получилось и его названіе «*cantus planus*» (planus—ровный), которое распространилось по всѣмъ средневѣковымъ школамъ и теоретическимъ сочиненіямъ. Такое омертвѣніе хоральнаго ритма началось въ XII вѣкѣ въ связи съ

«Cantus planus».

музыкальными событіями, о которыхъ мы будемъ говорить еще ниже при разборѣ системъ нотной записи. Пока замѣтимъ лишь, что для записи напѣвовъ въ антифонаріѣ Григорія служила особая система знаковъ, имѣющихъ удивительное сходство со современными стенографическими значками. Эти знаки, носившіе греческое названіе *«невмъ»*, символизовали пониженіе и повышеніе мелодической линіи, однако безъ достаточной опредѣленности, обозначая не отдѣльные тона, а цѣлыя группы. Когда въ XII вѣкѣ появилось болѣе совершенное, но и болѣе простое нотное письмо, послѣднее уничтожило память о невменной семіографіи, идеально передававшей, благодаря обилію оттѣнковъ, музыкальный характеръ григоріанскихъ напѣвовъ. Съ исчезновеніемъ же григоріанской нотаціи забытъ былъ и подлинный ихъ духъ. Невмы.

Григоріанскій хоралъ представляетъ собой законченное художественное цѣлое и никогда не преминетъ произвести надлежащаго дѣйствія на слушателя, если будетъ исполняться осмысленно съ точки зрѣнія передачи текста и звука. Для подготовки церковныхъ пѣвчихъ Григорій Первый основалъ въ Римѣ особую школу, такъ-называемую *«schola cantorum»*. Эта пѣвческая школа была его любимымъ дѣтищемъ. Ей онъ подарилъ обширныя помѣстья, а также два дома, одинъ у храма Св. Петра, другой у латеранской церкви. *«Schola cantorum».*

Тѣсная связь алтаря и музыки въ ранніе средніе вѣка заставляла церковь съ особенною тщательностью хранить традиціи церковнаго пѣнія. Еще на зарѣ христіанства исполненіе священныхъ псалмовъ, въ видѣ повторенія стиховъ за канторомъ, было несомнѣнно всенароднымъ, какъ въ древне-еврейской синагогѣ. Но по мѣрѣ выработки музыкальныхъ формъ литургіи, освященныхъ высшимъ авторитетомъ церкви и тѣснѣйшимъ образомъ связанныхъ со всѣмъ ритуаломъ богослуженія, музыкальное исполненіе ея отъ народа стало переходить къ особому кругу посвященныхъ или назначенныхъ лицъ. Еще въ 367 году *Лаодикійскій* соборъ постановилъ, чтобы «никто, кромѣ пѣвцовъ, восходящихъ на ступени и читающихъ по книгѣ въ церкви, не пѣлъ», такимъ образомъ каждая церковь должна была взять на себя заботу о подготовкѣ хора литургическихъ пѣвцовъ. Несомнѣнно, что и до реформы Григорія Великаго были сдѣланы попытки установленія такихъ церковно-музыкальныхъ институтовъ. Введеніе антифоніи само собой разумѣло уже существованіе хорошо подготовленнаго хора. Такіе хоры существовали въ Римѣ при папѣ *Сикстѣ* (432—440) и его преемникѣ *Львѣ Великомъ* (440—461). Послѣднимъ основанъ былъ монастырь, обитатели котораго исполняли всѣ литургическія молитвы и пѣснопѣнія папской службы. Изъ этихъ скромныхъ начатковъ развилась та могущественная римская пѣвческая школа, слава которой заполнила собой весь христіанскій міръ. Папа Григорій Великій и въ данномъ случаѣ являлся завершителемъ дѣлъ своихъ предшественниковъ. Постановленіе Лаодикійскаго собора. Первые церковные хоры въ Римѣ.

Возможно, что чисто музыкальная сторона реформы Григорія была результатомъ коллективнаго творчества пѣвческой школы, имъ основанной. Если это дѣйствительно такъ (а мы можемъ говорить объ этомъ только гадательно), то на долю самого Григорія относится лишь выработка молитвенныхъ текстовъ и формъ церковной церемоніи, установленіе же мелодій было дѣломъ самихъ Пѣвцы, какъ творцы григоріанскихъ мелодій.

пѣвцовъ, и по прослушаніи ихъ папа давалъ имъ свое авторитетное утвержденіе.

Обаяніе могучей личности Григорія I продолжалось еще нѣсколько столѣтій послѣ его смерти и сильно вліяло на судьбы музыкальнаго искусства VII и VIII вѣка. «Schola cantorum» въ краткій періодъ сдѣлалась образцовой организаціей для всѣхъ христіанскихъ странъ, гдѣ постепенно вводилась римская литургія. Большинство папъ VII вѣка являются ея питомцами. Въ интернаты при этихъ школахъ принимались, главнымъ образомъ, дѣти изъ сиротскихъ домовъ. Здѣсь они получали не только превосходное музыкальное образованіе, но и солидныя знанія изъ области богословскихъ наукъ. Самое названіе «Schola cantorum» сохранилась до конца XV столѣтія, и недавно, на склонѣ XIX вѣка традиціи этой славной въ исторіи музыки школы возрождены были группою французскихъ музыкальныхъ дѣятелей съ В. д'Энди и Ш. Бордомъ въ основанной ими въ 1894 году высшей музыкальной школѣ, первоначально предназначавшейся исключительно для изученія григоріанскаго хоральнаго пѣнія.

Устройство «Schola cantorum».

Возрожденіе традицій «schola cantorum» въ 19 вѣкѣ.

Главнымъ руководителемъ «Scholae cantorum» являлся ея директоръ, пріоръ школы, «Primicerius». Ему подчиненъ былъ весь низшій клиръ римской церкви, и потому онъ былъ лицомъ весьма вліятельнымъ въ Римѣ, не только въ музыкальныхъ дѣлахъ. Есть, напримѣръ, историческія свидѣтельства, что примицерій утверждалъ своей подписью избраніе папы. До переѣзда папъ въ Авиньонъ глава школы могъ еще хранить въ полной неприкосновенности традиціи подлиннаго григоріанскаго пѣнія. Когда же на югѣ Франціи пѣвцы ознакомились съ мензуральной музыкой, послѣдняя стала быстро вытѣснять болѣе архаическія формы, и онъ оказался уже безсильнымъ бороться съ вѣяніемъ времени.

Учителя григоріанскаго пѣнія раздѣляли всю литургическую музыку на *двѣ* категоріи. Одна изъ нихъ носила названіе *«accentus»*, другая—*«concentus»*. Подъ послѣднимъ источники понимаютъ все то, что долженъ пѣть хоръ, то-есть гимны, респонзоріи, псалмы, аллилуіи; подъ «accentus» разумѣлись, напротивъ того, коллектный эпистолярный евангельскій и лекціонные гласы. «Accentus» большею частью держится на одной нотѣ, и только окончаніе фразы текста отмѣчается повышеніемъ или пониженіемъ. «Concentus» представляетъ собой мелодичную часть хорала и основывается на строфическомъ пѣніи. Еще до сихъ поръ, впрочемъ, не найденъ подлинный антифонарій Григорія Великаго, на основаніи котораго возможно было бы провести точныя разграниченія этихъ понятій. Древніе списки съ нотными значками, до насъ дошедшіе, относятся къ IX—X столѣтіямъ, но, несмотря на это, мы все же на основаніи сочиненій средневѣковыхъ писателей можемъ возстановить его содержаніе. Наиболѣе ранній писатель, который даетъ подробное описаніе литургійнаго пѣнія своего времени, былъ *Авреліанъ Реоменскій*, монахъ, жившій въ IX вѣкѣ и написавшій трактатъ по теоріи музыки. Авреліанъ слѣдующимъ образомъ описываетъ различныя музыкальныя формы литургіи и порядокъ, въ какомъ они исполнялись во время службы: «Пѣснопѣніе мессы состоитъ въ первую очередь изъ антифоновъ, которые называются *«Introitus»*. Они получили это названіе потому, что исполнялись во время входа народа въ базилику и продолжаются до того момента, когда духовныя власти займутъ подобающія мѣста въ церкви. Затѣмъ

«Concentus».

«Accentus».

Древнѣйшіе списки антифонарія Григорія Великаго.

Introitus.

исполняется «*литанія*», просительное пѣснопѣніе къ Богу или Христу о помилованіи народа. По окончаніи литаніи со ступеней амвона хоромъ исполняется респонзорій, называемый «градуаломъ». Въ древнія времена пѣвцы располагались на возвышенныхъ ступеняхъ, и потому у пророковъ говорится: онъ поднялся на деревянныя ступени, приготовленныя для того, чтобы говорить съ ихъ высоты народу. Аллилуію мы приняли отъ евреевъ. Это слово обозначаетъ: хвалите Господа, и изъ благоговѣнія не переводилось ни на какой языкъ. Весьма подходитъ исполненіе этого пѣснопѣнія передъ чтеніемъ святого евангелія, дабы подготовить душу къ слову спасенія. «*Офферторіями*» называются пѣснопѣнія, которыя исполняются во время приношенія даровъ священникомъ. Сіе происходитъ въ подражаніе древнимъ отцамъ, коимъ было указано: «когда вы совершаете трапезу въ праздничный день, то пусть раздастся звукъ трубъ надъ вашей жертвой, и Господь помянетъ васъ». При таинствѣ причащенія поютъ: «Agnus Dei, Qui tollis peccata mundi, miserere nobis», дабы вѣрующіе, принимающіе Тѣло и Кровь Христову, прославляли модуляціей своего голоса Того, Кто, согласно ученію церкви, снизошелъ на землю и былъ распятъ за насъ, умеръ и похороненъ. Въ связи съ этимъ исполняется еще одно пѣснопѣніе, дабы народъ, принимая небесное благословеніе, сладчайшимъ пѣніемъ возвышалъ духъ свой и укрѣплялся въ вѣрѣ».

Литанія. «Аллилуія». Офферторіи. Agnus Dei.

Описаніе Авреліана относится къ тѣмъ литургійнымъ формамъ, которыя установлены были Григоріемъ Великимъ. Болѣе позднія составныя части католической мессы, включенныя въ нее въ IX и X вѣкѣ, здѣсь еще не показаны.

Григоріанское пѣніе на протяженіи вѣковъ получило цѣлый рядъ названій въ соотвѣтствіи съ примѣненіемъ его на музыкальной практикѣ. Мы выше уже приводили одно изъ его названій, а именно: «Cantus planus» (французское названіе «Plain-chant»), «равномѣрное пѣніе» въ противоположность многоголосому фигуральному пѣнію. Другое названіе григоріанскаго пѣнія было «Cantus choralis», хоровое пѣніе. Названіе это ведетъ свое происхожденіе отчасти отъ церковныхъ хоровъ, гдѣ помѣщались пѣвцы. «Cantus Romanus» римское пѣснопѣніе, «cantus firmus»—оно называлось въ качествѣ основы многоголоснаго пѣнія. Наиболѣе распространенное въ настоящее время названіе григоріанскихъ пѣснопѣній—григоріанскій хоралъ. Соединяя въ себѣ величественность и силу религіознаго выраженія, григоріанскій хоралъ даетъ перевѣсъ музыкальному элементу и знаменуетъ собой раскрѣпощеніе музыки отъ слова. Чѣмъ больше мелодія освобождалась отъ гнета метрики, тѣмъ шире предоставлялась исполнителю возможность влагать въ нее индивидуальное содержаніе. И именно этотъ моментъ въ григоріанскомъ хоралѣ не дооцѣнивался позднѣйшими поколѣніями. Но лучшіе умы среди музыкантовъ всегда превозносили его художественное значеніе. Никто иной, какъ Моцартъ говорилъ, что онъ отдалъ бы всю свою славу за то, чтобы быть творцомъ хоть одного григоріанскаго хорала.

Cantus planus. C. Choralis. C. Romanus. C. Firmus. Музыкальный характеръ григоріанскаго хорала.

Распространеніе григоріанскаго хорала находится въ тѣсной связи съ распространеніемъ ученія христіанской церкви. Вмѣстѣ съ миссіонерами папы посылали въ далекія провинціи и особыхъ *пѣвцовъ*. Но гораздо труднѣе, чѣмъ внушить народу основы новаго религіознаго ученія, оказалось научить его григоріанскому хоральному пѣнію. Правильному музыкальному воспріятію препят-

Распространеніе григоріанскаго хорала.

ствовали особенности народной музыки многихъ племенъ. Чрезвычайно затруднительна была пропаганда григоріанскаго хорала среди германцевъ, и церковь всемѣрно старалась побороть ихъ склонность приспособлять къ своимъ музыкальнымъ вкусамъ римскіе литургическіе напѣвы. Даже въ предѣлахъ самой Италіи реформированному Григоріемъ церковному пѣнію пришлось выдержать продолжительную борьбу за существованіе. Здѣсь списки подлиннаго антифонарія Григорія распространились раньше всего на югѣ; другія же итальянскія мѣстности не столь быстро восприняли начала реформированнаго литургійнаго пѣнія. Особенно ярый мѣстный патріотизмъ проявила миланская епархія, гдѣ народъ и клиръ съ удивительной энергіей защищали свои старые гимны и формы ритуальнаго пѣнія. Однако, внѣ миланской литургіи римское пѣніе распространилось безъ особыхъ помѣхъ по всей Италіи. Существованіе образцовой пѣвческой школы въ Римѣ поддерживало въ чистотѣ григоріанскія традиціи, и папы разсылали питомцевъ этой школы съ музыкальными миссіями на сѣверъ Европы. Уже въ седьмомъ вѣкѣ римская литургія распространилась въ Галліи и Британіи среди англо-саксовъ и быстро вытѣснила старую галиканскую литургію, во многомъ соприкасавшуюся съ миланской. Введеніе римской литургіи было, главнымъ образомъ, результатомъ энергіи франкскихъ королей *Пипина* (751—768) и *Карла* (768—814). Въ обширномъ государствѣ послѣдняго римскіе пѣвцы всегда находили особое покровительство, и любимой мыслью Карла было желаніе объединить всѣхъ христіанъ латинской вѣры общей литургіей и общими религіозными пѣснопѣніями. Цѣлый рядъ его декретовъ касается обязательнаго введенія римской кантилены *(cantilena romana)* въ церковное пѣніе. Еще при жизни отца его *Пипина* въ городѣ *Мецъ* основана была большая пѣвческая школа по образцу римской, старшая дочь «*Scholae cantorum*» во Франконіи. Эта школа еще въ VIII вѣкѣ достигла большой славы, и пышность богослуженія въ ней привлекала сюда учениковъ со всѣхъ сторонъ. Ближайшимъ помощникомъ Карла Великаго въ дѣлахъ музыкальныхъ былъ монахъ *Алкуинъ*, аббатъ въ Турѣ, авторъ сочиненія, содержащаго самыя старыя въ Европѣ свѣдѣнія о церковныхъ ладахъ. Его ученіе о церковныхъ ладахъ, которое мы подробно разсмотримъ въ отдѣльной главѣ, зародилось подъ несомнѣннымъ вліяніемъ византійской музыкальной мысли. Дѣйствительно, въ 756 году при дворѣ Пипина появились впервые византійскіе музыканты, принесшіе ему въ даръ невиданный дотолѣ на западѣ инструментъ, органъ. Вмѣстѣ съ органомъ византійскимъ императоромъ были присланы также и игроки на немъ, которые ознакомили франкскихъ музыкантовъ съ основами византійской теоріи музыки—событіе, имѣвшее огромное значеніе въ развитіи церковной музыки, съ послѣдствіями котораго мы ознакомимъ читателя въ дальнѣйшемъ нашемъ изложеніи.

Миланская литургія. Галлія и Британія. Декреты Карла Великаго. Школа въ Мецѣ. Алкуинъ. Византійскіе музыканты на западѣ.

Распространеніе римскаго церковнаго пѣнія совершенно вытѣснило національныя литургіи въ различныхъ странахъ. Дольше всего сохранила свое существованіе *испанская* литургія, содержавшая элементы готской народной музыки и получившая свое завершеніе въ трудахъ *Исидора Севильскаго* (560—636). Въ эпоху же господства арабовъ здѣсь утвердилась особая форма литургіи, которая получила названіе *моцарабской*. Съ VIII вѣка въ Испаніи поднялось сильное движеніе въ пользу принятія реформы Григорія

Испанская литургія. Моцарабская литургія.

Великаго, но только въ XI вѣкѣ было преодолѣно окончательно сопротивленіе народныхъ массъ противъ римской литургіи, и послѣдняя введена была испанскимъ королемъ *Альфонсомъ Кастильскимъ* по настоянію папы Григорія VII.

Григоріанское церковное пѣніе, однако жъ, постепенно стало утрачиват свой первоначальный характеръ. Этому способствовала неясность первоначальной музыкальной нотаціи, въ результатѣ чего въ григоріанское пѣніе внесены были различные варіанты, расходившіеся въ разныхъ странахъ. Уже въ XI столѣтіи въ церковной литературѣ раздаются по этому поводу жалобы, съ появленіемъ же попытокъ многоголоснаго письма въ XII столѣтіи григоріанскій хоралъ сталъ примѣняться въ качествѣ основной мелодіи «*cantus firmus*» церковныхъ композицій, причемъ самый хоралъ, служа основой многоголоснаго произведенія, окончательно утерялъ свой первоначальный характеръ. Въ XVI столѣтіи появились первыя печатныя изданія хоральныхъ книгъ, въ которыхъ григоріанскія мелодіи подверглись значительному упрощенію, такъ какъ введенное въ нихъ квадратное нотное письмо не давало возможности обозначать вокальныхъ украшеній мелодіи. Пространныя мелисмы, предназначавшіяся для сольнаго пѣнія, не могли больше найти мѣста въ хоровомъ исполненіи и для удобства пѣвцовъ они въ концѣ-концовъ были совершенно откинуты. Въ XVI столѣтіи *Тридентскій* соборъ установилъ новыя правила церковнаго пѣнія, согласно которымъ было исправлено свыше тысячи «ошибокъ» въ григоріанскихъ гимнахъ. Съ этого времени, то-есть съ XVI столѣтія, григоріанское пѣніе пріобрѣло тотъ характеръ торжественной монотоніи, который сохранился неизмѣнно за нимъ въ теченіе послѣдующихъ столѣтій. Только въ срединѣ XIX вѣка появилась вновь тенденція возстановить григоріанскій хоралъ въ его подлинномъ видѣ, и научное изслѣдованіе, главнымъ образомъ, занялось выясненіемъ вопроса о характерѣ его структуры.

Печатныя хоральныя книги.

Тридентскій соборъ.

Григоріанскій хоралъ еще понынѣ примѣняется при богослуженіяхъ въ католической церкви. Многія интонаціи «*Gloria*», «*Credo*», «*Te Deum*» и такъ далѣе сохранились въ столь совпадающихъ традиціяхъ, что мы вполнѣ можемъ признать за ними характеръ первоначальныхъ церковныхъ пѣснопѣній. Они сохраняются въ католическомъ мірѣ въ видѣ множества сборниковъ подъ различными названіями: «*Antiphonarium*», «*Graduale*» (пѣснопѣнія мессы) «*Vesperale*», «*Processionale*» и такъ далѣе, и многочисленныя попытки исказить въ теченіе историческаго процесса эти возвышенныя формы религіознаго вдохновенія человѣчества привели лишь къ торжеству прекраснаго проявленія творческаго духа средневековья.

Современное состояніе григоріанскаго хорала.

Литература къ четвертой главѣ.

Лучшей современной работой о григоріанскихъ мелодіяхъ слѣдуетъ считать работу *P. Wagner'a* «*Einführung in die gregorianische Melodien*». Вопросъ объ авторствѣ Григорія Великаго разработанъ въ сочиненіи *Геварта:* «*Les origines du chant liturgique*» (1890). Далѣе интересна небольшая работа *W. Brambach'a* «*Gregorianisch*» (Leipzig 1895), представляющая собой попытку *библіографическаго* разрѣшенія вопроса. Вопросъ о ритмѣ и нотаціи григоріанскаго хорала разсматривается: *O. Fleischer'омъ* въ его «*Neumenstudien*»

(3 тома 1895 — 1904), Лейпцигъ, *G. L. Houdard «Le rhythme du chant dit Gregorien»* (1898). *Déchevrans* въ его *«Etudes de science musicale»* (3 тома 1898, 1899).

Знакомство съ литургическими мелодіями мы почерпаемъ изъ работы *Dom Joseph'a Pothier*: «Les mélodies gregoriennes d'après la tradition» (1880). Вопросъ о подлинности *амвросіанскихъ* гимновъ разобранъ у *Biraghi «Inni sinceri et carmini di S. Ambrogio»* Миланъ 1862 и *A. Steiner'a*: *«Untersuchung über die Ächtheit der Hymnen des Ambrosius»*. Leipzig 1903.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

1. Роль монастырей въ развитіи средневѣковой церковной музыки. Пѣвческія школы въ Мецѣ и Санъ-Галленѣ. Секвенціи и тропы.

Неиндивидуальный характеръ древнѣйшаго церковнаго пѣнія.

Развитіе церковнаго пѣнія въ первомъ тысячелѣтіи христіанской эры отнюдь не связано съ личнымъ творчествомъ замѣчательныхъ художниковъ звуковъ. Одни лишь церковные гимны или оды, какъ ихъ можно было бы назвать по древнегреческому образцу, прославили имена своихъ творцовъ, которыя были названы нами въ прошлой главѣ. Крупные музыкальные дѣятели выступаютъ на первый планъ лишь тогда, когда дѣлается необходимымъ оградить сокровищницу церковныхъ мелодій отъ расхищенія и создать основы для теоретическаго изученія этихъ мелодій. Такое значеніе въ восьмомъ, девятомъ и десятомъ вѣкахъ при *Карлѣ Великомъ* и каролингахъ имѣлъ рядъ пѣвческихъ школъ въ крупнѣйшихъ монастыряхъ того времени, сыгравшихъ огромную роль въ развитіи, какъ новыхъ формъ церковнаго пѣнія, такъ и въ выработкѣ средневѣковой музыкальной теоріи и нотнаго письма. Всѣ эти школы въ своей организаціи слѣдовали образцу «schola cantorum» въ Римѣ, и къ числу наиболѣе прославленныхъ относились, кромѣ школы въ Мецѣ, упомянутой нами выше, школы въ *Рейхенау, Парижѣ, Кельнѣ, Ліонѣ, Камбрэ и Санъ-Галленѣ.*

Эпоха каролинговъ.

Монастырскія школы.

Послѣдняя основана была одновременно съ школой въ Мецѣ. Въ 790 году папа Адріанъ по просьбѣ императора Карла Великаго послалъ на сѣверъ двухъ монаховъ, съ точной копіей антифонарія Григорія Великаго. Имена этихъ монаховъ были *Романъ* и *Петръ*. Согласно преданію Романъ по дорогѣ заболѣлъ и на перевалѣ изъ Италіи въ среднюю Европу принужденъ былъ остановиться въ небольшомъ монастырѣ въ Санъ-Гэлленѣ, гдѣ радушно принятъ былъ мѣстными монахами. Его же спутникъ отправился дальше въ Мецъ. Съ разрѣшенія императора *Романъ* остался въ привѣтливомъ монастырѣ и основалъ здѣсь пѣвческую школу, подобную римской. Привезенный имъ изъ Рима списокъ антифонарія пользовался въ Санъ-Галленскомъ монастырѣ такимъ же поклоненіемъ, какъ подлинный сборникъ, находившійся въ церкви Св. Петра. Рукопись помѣщена была въ алтарѣ и служила мѣстной святыней, къ которой прибѣгали въ тяжелыя минуты монастыря. Санъ-Галленскій антифонарій дошелъ до нашего времени и считается старѣйшей рукописью католическихъ церковныхъ мелодій. Сборникъ этотъ, представляющій собою продолговатую тетрадь съ пергаментными листами, находится въ хорошей сохранности и неоднократно былъ изда-

Романъ и Петръ.

Санъ-галленскій антифонарій.

ваемъ въ факсимилированномъ видѣ. Кромѣ этой рукописи Санъ-Галленскій монастырь располагаетъ еще рядомъ манускриптовъ IX и X столѣтія, имѣющихъ огромное научное значеніе. Всѣ они написаны ***невмами*** и снабжены «романскими» буквами, изобрѣтеніе которыхъ приписывается основателю санъ-галленской школы.

Монахи Санъ-Галлена оказались чрезвычайно воспріимчивыми учениками Романа. Ихъ обитель до середины XII столѣтія составляла истинную академію церковной науки и искусства. Здѣсь на-ряду съ псалмами, антифонами, гимнами и пѣснопѣніями мессы зарождались и новыя мелодіи, созданныя монахами подъ вліяніемъ религіознаго вдохновенія. Многочисленные церковные праздники и связанныя съ ними торжественныя процессіи давали поводъ для созданія особыхъ хоровыхъ пѣснопѣній, въ исполненіи коихъ принималъ участіе народъ. Въ Санъ-Галленѣ мы встрѣчаемъ также и первые зачатки *драматическихъ представленій*, связанныхъ съ церковной литургіей. Уже въ раннюю эпоху средневѣковья здѣсь укоренился обычай изображать драматически передъ собравшимся въ церкви народомъ сцену воскресенія Христова.

Санъ-Галленъ.

Зачатки религіозно-драматическихъ представленій.

Бо́льшее количество музыкально-одаренныхъ людей посвятило себя служенію Св. Галлу, чѣмъ иному святому. На первомъ мѣстѣ историкъ санъ-галленскаго монастыря называетъ двухъ монаховъ, *Маркела* (въ міру *Менгалъ*) и *Изо*. *Маркелъ* (расцвѣтъ его дѣятельности относится къ 800 году) былъ родомъ изъ Ирландіи, и старѣйшія санъ-галленскія рукописи, написанныя имъ, показываютъ особо изящную форму невмъ, распространенныхъ въ Англіи, что свидѣтельствуетъ о томъ несомнѣнномъ вліяніи, какое англо-ирландское церковное пѣніе имѣло на возникшія въ девятомъ вѣкѣ церковныя школы. *Изо* (скончался въ 871 году), соперничавшій по своей высокой музыкальной образованности съ Маркеломъ, былъ учителемъ трехъ замѣчательныхъ мужей: *Туотило*, *Ратперта и Ноткера*, возведшихъ славу монастыря до предѣльной высоты. Изъ нихъ *Туотило* являлся весьма разносторонне одареннымъ художникомъ, одинаково прославленнымъ, какъ живописецъ, зодчій, мастеръ тончайшихъ золотыхъ работъ и какъ создатель особыхъ формулъ церковнаго пѣнія, получившихъ названіе «*тропъ*», о коихъ рѣчь будетъ ниже. *Ратпертъ* провелъ всю свою жизнь въ тиши обители (онъ скончался въ 890 году) и не является творцомъ новыхъ музыкальныхъ формъ, но ему приписывается знаменитый гимнъ «Rex sanctorum angelorum» и популярная нѣмецкая пѣснь въ честь Св. Галла. Наиболѣе значительной фигурой въ санъ-галленской монашеской обители былъ *Ноткеръ* по прозванію *Бальбулъ* (то-есть заика), вписавшій своими «*секвенціями*», особыми религіозными пѣснями, пріобрѣтшими большую популярность, блестящую страницу въ лѣтопись не только своей родной обители, но и всего средневѣковаго церковнаго пѣнія.

Маркелъ.

Изо.

Туотило.

Тропы.

Ратпертъ.

Ноткеръ.

Ноткеръ былъ отпрыскомъ благородной семьи, вступилъ въ монашество въ санъ-галленскую братію около 840 года и умеръ высокочтимый всей обителью въ 912 году. Созданная имъ форма «секвенціи» замѣнила собой древнѣйшія «юбиляціи», то-есть тѣ вокальныя колоратуры, которыя исполнялись въ концѣ аллилуйи (слово «sequentia» первоначально и обозначала заключительный мелизмъ). Уже съ дѣтства Ноткеръ задумывался надъ тѣмъ, какимъ образомъ закрѣпить въ памяти эти «длиннѣйшія мелодіи»

«Секвенціи» и ихъ происхожденіе.

(«melodiae longissimae»), исполняемыя въ концѣ аллилуій, и напалъ на мысль снабжать ихъ текстомъ, представлявшимъ собой нѣчто среднее между прозой и рифмованной рѣчью. Самое же возникновеніе формы секвенціи мы должны искать, однако, въ восточной церкви въ эпоху, предшествующую дѣятельности Ноткера. Ихъ прототипомъ являлись византійскія мелодіи, которыя проникли въ санъ-галленскій монастырь и слѣды коихъ мы находимъ во многихъ мѣстныхъ кодексахъ. Даже самое названіе ихъ представляетъ собою точный переводъ греческаго термина «ἀκολουθία» (послѣдовательность = sequentia), распространеннаго среди византійскихъ музыкантовъ. Производность латинскаго названія доказывается и тѣмъ, что и терминъ «тропы», возникшій одновременно, также былъ заимствованъ изъ обихода восточной церкви. Первоначально секвенціи обозначали колоратурныя украшенія, и только впослѣдствіи это названіе перенесено было на особую форму литургическихъ пѣснопѣній.

Прототипы секвенцій въ византійской музыкѣ.

До насъ дошло собраніе сорока четырехъ «longissimae melodiae», которыя явились для Ноткера первымъ импульсомъ для выработки особой формы секвенцій, въ мелодическомъ построеніи которыхъ онъ пользовался начальными мотивами древне-католическихъ пѣснопѣній. Онѣ содержатся въ санъ-галленскомъ манускриптѣ и представляютъ собою рядъ чрезвычайно развитыхъ юбиляцій, не снабженныхъ текстомъ. Дѣло идетъ, такимъ образомъ, лишь о собраніи аллилуій, предшествовавшихъ самостоятельному творчеству Ноткера въ этой области.

44 мелодіи Ноткера.

Характерно, что собраніе секвенцій Ноткера, съ теченіемъ времени пріобрѣтшее большую популярность, носитъ названіе книги гимновъ «Liber Hymnorum». Мелодіи аллилуій, положенныя въ ихъ основу, записаны обычно сбоку отдѣльныхъ стиховъ, такъ что число нотныхъ знаковъ (невмъ) въ точности соотвѣтствуетъ числу слоговъ въ стихѣ. При исполненіи онѣ должны были разлагаться на отдѣльные элементы такимъ образомъ, чтобы каждому слогу текста соотвѣтствовалъ особый тонъ. Подобный способъ записи практиковался также и въ византійскихъ рукописныхъ собраніяхъ гимновъ. Все это подтверждаетъ высказанное *П. Вагнеромъ* предположеніе о происхожденіи секвенцій Ноткера изъ византійской музыки, несмотря на то, что самъ авторъ ихъ, въ письмѣ къ одному изъ своихъ друзей, разсказываетъ, что мысль о созданіи этой новой литургической формы была внушена ему антифонаріемъ нѣкоего монаха, бѣжавшаго въ Санъ-Галленскую обитель изъ разрушеннаго норманнами монастыря Гимедія вблизи Руана. П. Вагнеръ идетъ даже настолько далеко, что въ имени Романа, легендарнаго основателя пѣвческой школы, готовъ видѣть лишь олицетвореніе византійскихъ вліяній на музыку санъ-галленскихъ монаховъ.

«Liber Hymnorum» Ноткера.

Способъ записи мелодій.

Византійскія вліянія.

Если предположеніе нѣмецкаго изслѣдователя правильно, то мелодіи аллилуій, носившія названіе «Romana» и переработанныя впослѣдствіи въ секвенціи, являются твореніемъ византійской музыки. Ноткеръ Балбулъ лишь латинизовалъ ихъ и придалъ формѣ секвенціи высокое художественное завершеніе. Такія секвенціи въ сравненіи со старыми церковными мелодіями носили характеръ, болѣе приближающій ихъ къ народнымъ пѣснямъ. Мелодіи ихъ отличаются большой теплотой, и нерѣдко ихъ замыселъ поражаетъ своей смѣлостью, поэтической выразительностью. Въ этомъ отношеніи они рѣзко контрастируютъ съ литургійными пѣснопѣніями латинской церкви, тяготѣвшими, напротивъ того, къ спокойной величественности. Эти пѣснопѣнія были разсчи-

Гипотеза П. Вагнера «Romana».

таны, главнымъ образомъ, на созерцательное настроеніе молящихся, секвенціи же Ноткера были призваны вліять на художественное воображеніе народныхъ массъ. Особенно сильное впечатлѣніе должно было производить ихъ силлабическое строеніе мелодій, приближавшееся къ обычнымъ формамъ народнаго пѣнія. Съ этой точки зрѣнія секвенціи интересны не только какъ новыя литургическія формы, но и какъ *реакція народнаго пѣнія противъ музыкальнаго искусства церкви*, и обозначаютъ одинъ изъ важныхъ поворотныхъ пунктовъ въ исторіи средневѣковой музыки. Секвенціи стали излюбленной формой музыкальнаго творчества средневѣковья, и многія изъ нихъ сохранились въ церковномъ обиходѣ до нашихъ дней. Секвенціи, какъ форма народнаго пѣнія.

Секвенціи Ноткера распадаются на двѣ группы. Въ одной преобладаютъ секвенціи, построенныя строфически наподобіе латинскихъ гимновъ. Въ другихъ, напротивъ того, отсутствуетъ всякая симметрическая структура отдѣльныхъ частей. Большинство секвенцій принадлежитъ, однако жъ, къ первой группѣ. Второй типъ насчитываетъ всего лишь нѣсколько образцовъ. Секвенціи первой группы исполнялись двумя хорами, попеременно интонировавшими параллельныя строфы, секвенціи же второго типа пѣлись сплошь однимъ хоромъ отъ начала до конца. Большому распространенію ихъ въ массахъ содѣйствовало и то обстоятельство, что исполненіе ихъ съ самаго начала сопровождалось на клавишномъ инструментѣ, органѣ, привезенномъ на Западъ византійскими музыкантами. Два типа секвенцій Ноткера. Исполненіе секвенцій.

Ноткеръ—первый изъ средневѣковыхъ музыкантовъ, о жизни котораго мы имѣемъ нѣкоторыя точныя свѣдѣнія. Лѣтописецъ Санъ-галленскаго монастыря Эккегардтъ описываетъ его, какъ необычайно обаятельнаго человѣка, несмотря на физическій недостатокъ, заиканіе, которымъ страдалъ Ноткеръ. Его музыкальная фантазія легко возбуждалась различными поэтическими видѣніями. Самое изобрѣтеніе формы секвенціи санъ-галленскіе монахи приписывали божественной благодати, снизошедшей на Ноткера. Еще при жизни его эта форма получила признаніе церковнаго авторитета, а въ XV столѣтіи самъ Ноткеръ былъ признанъ святымъ. Личность Ноткера.

Какія именно секвенціи написаны самимъ Ноткеромъ, въ настоящее время съ точностью установить нельзя. Обычно ему приписывалась религіозная пѣснь «*Media in vita*». «Повсюду въ жизни сторожитъ насъ смерть», въ которой, однакожъ, не выдержанъ силлабическій принципъ, а потому она не можетъ быть признана секвенціей. Этой пѣсни народъ приписывалъ магическую силу и вѣрилъ, что мелодія эта можетъ оградить человѣка отъ смерти и болѣзни. Впослѣдствіи она переведена была М. Лютеромъ, а въ серединѣ XIX вѣка прекрасно переработана для хора П. Корнеліусомъ. Преданіе разсказываетъ, что Ноткеръ сочинилъ текстъ ея при видѣ рабочихъ, закладывавшихъ мостъ надъ зіяющей бездной и готовыхъ сорваться каждую минуту въ пропасть. Изслѣдованіе позднѣйшаго времени доказало, что мелодія эта перешла въ санъ-галленскія рукописи изъ англійскихъ источниковъ, и Ноткеръ едва ли является ея творцомъ. «Media in vita».

Слава ноткеровскихъ секвенцій быстро распространилась за предѣлы Санъ-галленскаго монастыря и вызвала цѣлый рядъ подражаній. Поколѣніе пѣвцовъ секвенцій, послѣдовавшее за Ноткеромъ, постепенно видо- Подражанія Ноткеру.

Новая форма секвенцій. измѣнило построеніе этой формы, порвавъ окончательно съ византійскими традиціями и сблизивъ секвенцію съ поэзіей латинскихъ гимновъ. Особенно ревностно культивировалась эта форма во французскихъ монастыряхъ. Французскія собранія секвенцій слѣдуютъ, однако, другому порядку, чѣмъ санъ-галленскія, что указываетъ на иной источникъ ихъ происхожденія, который надо искать въ разрушенномъ норманнами монастырѣ Гимедія (см. выше). Центральнымъ лицомъ во второмъ періодѣ исторіи секвенцій, когда послѣднія

Адамъ де Санъ-Викторъ. распространились уже во Франціи, Италіи и Англіи, былъ *Адамъ де-Санъ-Викторъ.* О жизненныхъ судьбахъ его намъ почти ничего неизвѣстно, и въ исторіи сохранилась лишь дата его смерти, 1192 годъ. Адамъ, по мнѣнію знатоковъ эпохи, является однимъ изъ самыхъ значительныхъ поэтовъ средневѣковья. Его секвенціи отличаются изумительной четкостью стиха, ясностью, величіемъ поэтической мысли и богатствомъ легко льющихся поэтическихъ образовъ. По своей структурѣ секвенціи второго періода, возглавляемаго Адамомъ де-Санъ-Викторъ, едва ли отличимы отъ латинскихъ гимновъ. Поэтическая ритмика доведена въ нихъ до полнаго совершенства, и отъ Ноткеровой прозы (это слово нынѣ понимается, какъ производное отъ «pro sequentia»— сокращено pro-sa-prosa, то-есть «вмѣсто секвенціи», безсловесной юбиляціи) онѣ отличаются примѣненіемъ рифмы, искусное пользованіе которой доведено до виртуознаго совершенства. Откуда заимствованы мелодіи, которыми пользовался Адамъ, до сихъ поръ еще не выяснено. Весьма возможно, что онъ взялъ ихъ

Народныя мелодіи. изъ числа французскихъ народныхъ пѣсенъ, какъ это явствуетъ изъ отдѣльныхъ мелодическихъ оборотовъ. Творчество Адама въ короткое время завоевало себѣ широкую популярность во Франціи. Подобно Ноткеру онъ нашелъ многочисленныхъ подражателей. Его секвенція «Laudes crucis atollamus», въ честь Св. Креста, вдохновила и *Θому Аквинскаго* на сочиненіе текста причастной секвенціи «Lauda Sion salvatorem», имѣвшей общую мелодію съ секвенціей Адама.

Форма секвенціи, окончательно установленная Адамомъ, настолько сблизила этотъ родъ церковныхъ пѣснопѣній съ народнымъ музыкальнымъ творчествомъ, что онъ пріобрѣлъ характеръ подлинныхъ народныхъ пѣсенъ. Къ этой

«Dies irae». стадіи принадлежитъ и знаменитая секвенція *Θомы Челанскаго* «Dies irae»— одно изъ наиболѣе могучихъ проявленій музыкально-религіознаго творчества средневѣковья, вдохновлявшее впослѣдствіи лучшихъ мастеровъ девятнадцатаго столѣтія. Въ годы созданія этой секвенціи въ Европѣ господствовала чума, и поэтъ съ потрясающей силой представилъ намъ тотъ взрывъ отчаянія и смятенія, какой вызвало появленіе страшной болѣзни среди народа. Музыкальный текстъ этой секвенціи послужилъ, между прочимъ, темой знаменитыхъ варіацій для фортепіано и оркестра Листа. Не менѣе возвышенный образецъ средневѣковой религіозной поэзіи представляетъ собой и дивная

«Stabat mater». Секвенціи—предвозвѣстники народной духовной лирики. «Stabat mater dolorosa» *Якопоне да Тоди* (ум. 1306), на текстъ которой композиторы послѣдующихъ вѣковъ писали безчисленное множество разъ различныя произведенія. Подобныя произведенія показываютъ, что въ народномъ сознаніи давно уже исчезло сознаніе о первоначальной связи секвенціи съ древними литургическими юбиляціями. Секвенціи сдѣлались наиболѣе популярнымъ элементомъ церковнаго пѣнія и предвозвѣстили появленіе народной духовной лирики, давшей впослѣдствіи пышные всходы на германской почвѣ.

Религіозное вдохновеніе, выходившее за предѣлы оффиціальнаго благочестія, породило и такъ-называемые *тропы*, хвалебныя вставки въ тексты молитвословія, о которыхъ мы уже упоминали выше. Эти тропы служили своего рода праздничнымъ украшеніемъ (festivae laudes) церковнаго пѣнія и примѣнялись въ видѣ вставокъ между отдѣльными словами текста (напримѣръ: kyrie—fons bonitatis, a qua bona cuncta procedunt—eleison, слова «fons bonitatis» и т. д., помѣщенныя между тире—тропъ). Результатомъ такихъ вставокъ являлось расширеніе первоначальной формы пѣснопѣнія, какъ въ отношеніи его текста, такъ и въ отношеніи его мелодіи, но въ противоположность секвенціямъ они никогда не получали самостоятельнаго значенія, а всегда оставались лишь придаткомъ церковной мелодіи. Происхожденіе «троповъ» надо искать опять-таки въ византійской музыкѣ, гдѣ уже съ самаго ранняго времени, по свидѣтельству Кассіана, съ четвертаго вѣка было принято *тропировать* литургическія пѣснопѣнія. Первые западные тропы также имѣли греческій текстъ. Лѣтописецъ санъ-галленскаго монастыря считаетъ изобрѣтателемъ формы троповъ монаха *Туотило*, разносторонность талантовъ котораго мы уже отмѣчали выше. Тропы, созданные имъ, можно раздѣлить на два типа, изъ коихъ одинъ расширяетъ вставки въ текстъ литургическаго пѣснопѣнія до самостоятельнаго значенія, другой нисколько не измѣняетъ первоначальной формы пѣснопѣнія, вставляя между отдѣльными фразами лишь мелисматическія украшенія, снабженныя силлабически текстомъ. Къ первому классу относится знаменитый тропъ Туотилы, который настолько измѣняетъ рождественскій интроитусъ «Puer natus est», что послѣдній кажется лишь вставкой въ новую хвалебную мелодію Туотило. Вставки въ текстъ развиваютъ основныя мысли его и какъ бы комментируютъ каждую отдѣльную его фразу. Характерная особенность такихъ троповъ заключается въ томъ, что дополненіе къ тексту имѣетъ и свои новыя мелодіи, такъ какъ оригинальный напѣвъ сопровождаетъ лишь основной текстъ литургическаго пѣснопѣнія.

Тропы. Происхожденіе троповъ. Туотило. Хвалебныя вставки.

Музыкальное изобрѣтеніе Туотило настолько соотвѣтствовало духу своего времени, что породило цѣлый потокъ подражаній, заполнившихъ собой средневѣковую литургическую музыку. До конца XIII столѣтія сочиненъ былъ легіонъ троповъ къ пѣснопѣніямъ мессы, и слѣдуетъ лишь пожалѣть о томъ, что вопросъ о тропахъ до сихъ поръ еще далеко недостаточно освѣщенъ наукой. Подобно секвенціямъ къ тропамъ примыкаетъ и особая форма народной духовной пѣсни, которая, въ болѣе позднее время, однако жъ, настолько выродилась въ устахъ бродячихъ монаховъ и студентовъ, что окончательно изгнана была изъ обихода католической церкви.

Средневѣковые тропы. Вырожденіе троповъ.

2. Византійская музыкальная культура.

О византійской церковной музыкѣ довольно часто упоминалось въ нашемъ изложеніи. Мы указывали неоднократно на то вліяніе, какое имѣли византійскія литургическія мелодіи и гимны на развитіе богослужебнаго пѣнія латинской церкви. Но историческое происхожденіе византійской музыки, несмотря на отдѣльныя значительныя работы въ этой области, все еще далеко не можетъ считаться достаточно освѣщеннымъ. Какъ извѣстно, отъ самыхъ первыхъ вѣ-

Историческое изслѣдованіе.

ковъ христіанской эры не сохранилось памятниковъ практической музыки.

Византія — преемница античной культуры.

Поэтому сужденіе о христіанской музыкѣ первыхъ столѣтій основывается лишь на богословскихъ сочиненіяхъ общаго характера, на основаніи которыхъ мы можемъ установить фактъ примѣненія въ христіанской церкви началъ античной музыкальной культуры. Византія, явившаяся преемницей греческой культуры, несомнѣнно сохранила въ своей музыкѣ сокровищницу древне-греческихъ народныхъ пѣсенъ и храмовыхъ гимновъ. Но куда дѣвались они въ дальнѣйшемъ развитіи музыкальнаго искусства? Если неблагопріятныя условія средневѣковой жизни и разрушили послѣднія воспоминанія о музыкальномъ творчествѣ античнаго міра, то все же законъ сохраненія духовной энергіи, столь могущественно сказывающійся въ процессѣ историческаго развитія, не позволяетъ намъ предположить, что художественныя произведенія, созданныя геніемъ античныхъ народовъ, совершенно безслѣдно исчезли. Гдѣ-то въ недоступныхъ намъ пока еще нѣдрахъ византійской музыки сохранились эти остатки звукотворчества эллиновъ, какъ въ византійскомъ зодчествѣ получили свое пышное развитіе древне-греческія и римскія архитектурныя формы.

Затруднительность изученія византійской музыки.

Изслѣдованіе византійской музыки затрудняется, главнымъ образомъ, своеобразнымъ способомъ ея нотной записи, которая во многомъ еще осталась неразгаданной. Число разобраныхъ до сихъ поръ византійскихъ музыкальныхъ памятниковъ, къ сожалѣнію, не велико, и они восходятъ лишь ко второму тысячелѣтію христіанской эры, оставляя насъ въ полномъ невѣдѣніи относительно подлиннаго характера византійской музыки въ тотъ періодъ, который разсматривается нами въ настоящей главѣ.

Старѣйшій документъ.

Старѣйшій документъ восточнаго литургійнаго пѣнія, дошедшій до насъ въ оригиналѣ, заключенъ въ папирусѣ эрцгерцога Райнера и относится къ четвертому вѣку. Въ немъ мы не можемъ найти какихъ-либо нотныхъ значковъ. Изъ этого нѣкоторые ученые выводили заключеніе, что древнѣйшая литургія знала лишь простой речитативный напѣвъ, и что опредѣленныя мелодическія формы представляютъ лишь достояніе позднѣйшихъ временъ. Однако, способъ изустнаго исполненія мелодій, еще до сихъ поръ существующій на востокѣ, а также и то обстоятельство, что исполненія музыкальной части литургіи предоставлялось исключительно профессіональнымъ пѣвцамъ, могло породить то явленіе, что литургійныя пѣснопѣнія не подвергались нотной записи, а послѣдняя примѣнялась только для музыкальной декламаціи текстовъ священнаго писанія, исполнявшихся зачастую неподготовленными чтецами.

Лекціонныя записи.

Такія *лекціонныя* записи внѣ предѣловъ латинской церкви особенно изучены въ богослужебныхъ книгахъ на греческомъ языкѣ ранней христіанской эпохи. Система подобныхъ знаковъ находится въ явной связи съ древне-греческой просодіей. Торжественная приподнятая декламація священнаго текста носила названіе «ἐκφωνία», и самая система византійскаго лекціоннаго письма отсюда получила названіе «экфонической». Древнѣйшимъ памятникомъ его считается кодексъ, хранящійся въ Парижской національной библіотекѣ, рукопись ветхаго и новаго завѣта. Рукопись эту изслѣдователи, какъ напримѣръ *О. Флейшеръ*, относятъ къ *шестому* или *седьмому* вѣку. Лекціонно-речитативные же знаки въ ней болѣе поздняго происхожденія, когда данная книга была приспособлена для литургическаго чтенія.

Экфоническое письмо.

Уже въ *восьмомъ* столѣтіи въ Византіи появляется впервые настоящее нотное письмо, основателемъ котораго былъ *Іоаннъ Дамаскинъ* (700—760), реформировавшій всю систему византійскаго литургическаго пѣнія и установившій «октоихъ», то-есть собраніе богослужебныхъ пѣснопѣній въ порядкѣ восьми гласовъ. Изъ его системы письма развилось и позднѣйшее греческое нотное письмо, которое сохранилось въ церковномъ обиходѣ грековъ до настоящаго времени. Реформа Іоанна Дамаскина оказалась способной запечатлѣть нотными символами самый характеръ мелодическаго движенія церковныхъ напѣвовъ. Такъ какъ новый способъ нотаціи распространился изъ главной константинопольской церкви, «agia Sophia», то и нотопись Дамаскина получила названіе «агіополической». Вопросъ о нотописи Дамаскина далеко не разрѣшенъ, и не установлена связь ея съ позднѣйшими способами нотаціи. Такіе видные изслѣдователи византійской музыки, какъ аббатъ *Ж. Тибо* и французскій ученый *А. Гастуэ*, напримѣръ, придерживаются того мнѣнія, что возникшія въ тринадцатомъ столѣтіи *средне-византійскія невмы*, принадлежащія творчеству *Іоанна Кукузеля* (XIII вѣкъ), представляютъ собой лишь обогащеніе стараго дамаскинскаго агіополическаго письма. Послѣдній, вообще говоря, является чрезвычайно интересной фигурой въ исторіи византійской музыки, и дѣятельность его, какъ теоретика, имѣла большое значеніе для развитія византійской музыкальной теоріи. Однако, вопросъ о средневѣковой музыкальной теоріи, а также о развитіи нотнаго письма мы разсмотримъ въ отдѣльной главѣ, а въ настоящемъ моментѣ нашего изложенія желали бы установить основныя данныя въ исторіи византійскаго музыкальнаго искусства, не касаясь его теоретическихъ основъ.

Реформа Іоанна Дамаскина.

Агіополическая нотопись.

Іоаннъ Кукузель.

Средне-византійскія невмы, какъ агіополическаго, такъ и кукузельскаго типа, поддаются расшифровкѣ, благодаря обилію средневѣковыхъ теоретическихъ сочиненій, о нихъ трактующихъ. Это такъ-называемые *агіополиты*, *энхиридіи* (руководства), а главное *пападики* («παππα» и «δίκη»—правила для священнослужителей), нѣчто вродѣ музыкальнаго букваря или грамматики старыхъ нотныхъ знаковъ. «Пападики» восходятъ къ одному средневѣковому оригиналу, который переписывался на протяженіи многихъ столѣтій. На основаніи этого источника мы имѣемъ возможность не только разгадать тайну средневѣковаго нотнаго письма, но можемъ получить и наглядное представленіе о характерѣ литургическихъ пѣснопѣній, записанныхъ этимъ способомъ. Въ XIX столѣтіи была произведена еще значительная реформа византійскаго нотнаго письма архіепископомъ *Хрисанфомъ*, который значительно упростилъ нотацію византійской церкви путемъ устраненія излишнихъ знаковъ. Его реформа, однако жъ, не коснулась основъ византійской церковной нотаціи, которая еще понынѣ представляетъ собой собраніе невменныхъ знаковъ, ведущихъ свое происхожденіе отъ давно уже забытой западной церковью старинной системы нотнаго письма.

Пападики.

Реформа Хрисанфа.

Богослуженіе въ византійской церкви всегда отличалось пышностью, особенно въ церкви Св. Софіи въ Константинополѣ. При дворахъ императоровъ существовали обширные хоры пѣвцовъ и музыкантовъ, и всякое появленіе государя въ церкви сопровождалось исполненіемъ хоровыхъ пѣснопѣній, призывающихъ на него благословеніе Господне. Мы знаемъ также, что цѣлый рядъ византійскихъ императоровъ являлся авторами церковныхъ гимновъ, какъ им-

Византійское богослуженіе.

Музыка при дворе императоровъ.

ператоръ *Θеоѳилъ* (829—842), который не только сочинялъ церковныя пѣснопѣнія, но и участвовалъ въ хорѣ инструменталистовъ, сопровождавшихъ своей игрой богослужебные акты. Другому императору, *Михаилу Парапинакію* (конецъ XI столѣтія), даже ставилось его современниками въ вину, что онъ за музыкальными занятіями совершенно забывалъ о своихъ государственныхъ дѣлахъ. Наконецъ, о *Львѣ Философѣ* разсказывается, что онъ былъ авторомъ ряда гимновъ, исполнявшихся во время императорской трапезы спеціальными пѣвчими. Такое почетное положеніе музыки при дворѣ византійскихъ императоровъ въ связи съ большой теоретической работой, сдѣланной греческими учеными, съ которой мы познакомимся еще ниже, многочисленныя изображенія музыкальныхъ инструментовъ (среди нихъ, н-аряду съ ассортиментомъ духовыхъ, большую роль играетъ и органъ) даетъ наукѣ полное основаніе съ особеннымъ интересомъ относиться къ странѣ, чье застывшее величіе таитъ въ себѣ такія неизвѣданныя глубины.

3. Народная музыка и музыкальные инструменты въ первое тысячелѣтіе христіанской эры.

Народное пѣніе въ началѣ христіанской эры.

До сихъ поръ насъ исключительно интересовала церковная музыка первыхъ десяти вѣковъ христіанской эры и, главнымъ образомъ, потому, что только ея памятники сохранены были для потомства средневѣковыми монахами, но несомнѣнно, что постепенная концентрація свѣжихъ народовъ на аренѣ міровой исторіи и образованіе могущественныхъ государственныхъ организацій, возникшихъ на развалинахъ римской имперіи, произвело и огромный переворотъ въ художественной жизни Западной Европы. Мы, къ сожалѣнію, не имѣемъ никакихъ достовѣрныхъ памятниковъ свѣтской музыки перваго тысячелѣтія христіанской эры, до насъ не дошли ни мелодіи народныхъ пѣсенъ, ни даже ихъ тексты: чистосердечное увлеченіе варваровъ откровеніями новой религіозной музыки, повидимому, совершенно вытѣснило изъ ихъ сознанія родные напѣвы. Но все же на основаніи различныхъ сообщеній историковъ и по изображеніямъ народныхъ музыкальныхъ инструментовъ на средневѣковыхъ миніатюрахъ и примитивныхъ скульптурныхъ украшеніяхъ мы можемъ получить нѣкоторое представленіе о положеніи музыкальной культуры среди народовъ сѣвера, въ руки которыхъ исторіи угодно было передать дальнѣйшее руководство судьбами человѣчества.

Музыкальная культура народовъ сѣвера.

Когда римляне въ своихъ завоевательныхъ походахъ пришли впервые въ соприкосновеніе съ германскими племенами, они поражены были отсутствіемъ всякихъ проблесковъ художественнаго творчества у этихъ полудикихъ племенъ. Однако, ужъ первый историкъ Германіи, *Тацитъ* отмѣчаетъ огромное значеніе, какое имѣли народныя пѣсни, единственныя выразители историческихъ традицій, для племенного религіознаго самосознанія этихъ народовъ. Въ этихъ пѣсняхъ, по словамъ Тацита, который почерпалъ свои свѣдѣнія отъ участниковъ похода въ Германію, германцы прославляли «земного» бога Туиско и его сына Маннуса, какъ родоначальниковъ германскаго племени. Этотъ миѳъ о Туиско представляетъ собою германскую антропогонію, символизуя физическое зарожденіе германскаго племени. Далѣе Тацитъ описываетъ и осо-

Тацитъ о музыкѣ германскихъ племенъ.

Миѳъ о Туиско.

быя воинственныя пѣсни, которыя пѣлись германскими воинами передъ сраженіемъ для того, чтобы воспламенить ихъ воинственный духъ. Такое пѣніе по описанію римскаго историка было скорѣе похоже на завываніе, такъ какъ германцы прикладывали къ своимъ губамъ щитъ для того, чтобы усилить звучность своихъ голосовъ и устрашить ею враговъ. Повидимому, воины подражали грохоту грома, ибо богъ грома, «Donner» считался покровителемъ сражающихся. Наряду съ этими воинственными возгласами, которымъ едва ли даже можно придать названіе пѣнія, Тацитъ приводитъ еще и свѣдѣнія о зачаткѣ героическаго эпоса, распространенномъ среди варварскихъ націй, циклѣ сказаній о Германѣ, относящемся къ самымъ первымъ проявленіямъ германскаго народнаго поэтическаго творчества. Подобныя эпическія повѣствованія о герояхъ не передавались изустно изъ поколѣнія въ поколѣніе, а исполнялись подъ аккомпаниментъ *арфы*, существованіе которой подтверждается свидѣтельствомъ *Венація Фортуната* для начала седьмого столѣтія. Подчиненіе Германіи римскому владычеству не смогло уничтожить народныхъ музыкальныхъ обычаевъ, которые германцы упорно продолжали отстаивать, какъ свое національное достояніе.

Воинственныя пѣсни.

Эпосъ о Германѣ.

Средневѣковая арфа.

Болѣе податливыми латинскимъ вліяніямъ оказались кельтскіе народы, какъ *галлы*, которые съ покореніемъ ихъ Цезаремъ легко восприняли римскіе обычаи и латинскую образованность. Къ числу кельтскихъ племенъ относятся и британцы, отдѣленные отъ материка широкимъ каналомъ.

Музыка кельтовъ.

Среди британскихъ племенъ образовался очагъ старѣйшей музыкальной культуры, руководящую роль въ которой играло особое пѣвческое сословіе *бардовъ*. Сословіе это уцѣлѣло и тогда, когда на сѣверѣ повсемѣстно стало распространяться христіанство, даже использовано было христіанскими вѣроучителями для распространенія новыхъ религіозныхъ пѣснопѣній въ народѣ. Барды жили при дворахъ англо-саксонскихъ властелиновъ и составляли здѣсь прочно сорганизованный орденъ. На открытыхъ собраніяхъ они состязались въ пѣніи пѣсенъ, имѣвшихъ преимущественно религіозно-эпическій характеръ. Расцвѣтъ ихъ искусства относится къ *шестому* вѣку, но и въ болѣе позднее время, вплоть до XV столѣтія, барды пользовались особымъ почетомъ въ качествѣ хранителей національнаго самосознанія. Такой почетъ, окружавшій пѣвца, нашелъ себѣ отраженіе въ старѣйшемъ англійскомъ правѣ, в которомъ за повреждение руки арфиста налагается штрафъ въ четыре раза большій, чѣмъ за повреждение руки любого человѣка свободнаго состоянія. Столь же привилегированнымъ положеніемъ пользовались пѣвцы и среди скандинавскихъ народовъ, особенно исландскіе «скальды», составлявшіе часть княжеской свиты. Свой героическій эпосъ пѣвцы эти распѣвали подъ звуки небольшой арфы. Старѣйшій экземпляръ такой арфы хранится въ университетскомъ колледжѣ въ Дублинѣ.

Барды.

Скальды.

Этотъ небольшой двѣнадцатиструнный инструментъ весьма примитивной конструкціи пользовался совершенно исключительною любовью у англо-саксонскихъ пѣвцовъ. На большихъ пиршествахъ арфа обходила всѣхъ присутствующихъ гостей, изъ коихъ каждый исполнялъ подъ ея аккомпаниментъ особую импровизацію вродѣ античныхъ «сколій». Инструментъ этотъ долженъ былъ быть въ рукахъ у каждаго британца. Кредиторъ не имѣлъ права

Распространеніе арфы.

отнимать арфы у своего должника. Играли на ней, либо задѣвая струны пальцами, либо ударяя ихъ при помощи плектра. Струны ея были либо кишечныя, либо металлическія.

Готскій эпосъ.

Не только на сѣверѣ, но и на югѣ Европы, *у готовъ*, имя которыхъ служило своего рода символомъ безпощадной дикости и жажды разрушенія, существовалъ также весьма разработанный героическій эпосъ, который, исполнялся пѣвцами въ сопровожденіи этого инструмента. У вандаловъ сохранилось трогательное преданіе о ихъ послѣднемъ королѣ ***Голимерѣ***, который, попавъ въ плѣнъ и чуя приближение смерти, просилъ подать ему арфу, дабы излить свои чувства въ послѣдней горестной пѣснѣ.

Проблески гармоническаго пѣнія.

Тяготѣніе къ примитивному многоголосію.

Каковы были всѣ эти музыкальныя проявленія народнаго творчества наука установить не можетъ. Но кое-какіе домыслы о характерѣ сѣвернаго музыкальнаго искусства мы можемъ сдѣлать на основаніи изученія музыкальныхъ инструментовъ той эпохи, которые свидѣтельствуютъ какъ о наличности извѣстнаго гармоническаго ощущенія у англо-саксонскихъ и германскихъ племенъ, такъ и о нѣкоемъ, пока еще безсознательномъ ихъ тяготѣніи къ музыкальному стилю, противоположному унисонному церковному пѣнію, и тѣмъ установить несомнѣнную связь между первыми попытками *полифоніи* и музыкальнымъ эпосомъ бардовъ. Согласно историческимъ свѣдѣніямъ ***Карлъ Великій*** велѣлъ собрать записи этихъ пѣсенъ (въ числѣ ихъ знаменитую пѣсню о Роландѣ), но сборникъ до насъ не дошелъ. Нѣсколько текстовъ народныхъ пѣсенъ съ шестого до девятаго вѣка, воспѣвающихъ побѣды ***Клотара II*** и битву при Фонтенэ, написаны латинскими виршами и не имѣютъ ничего общаго съ народной поэзіей. Изъ числа же воинственныхъ пѣсенъ до насъ дошла лишь одна, девятаго вѣка, на побѣду Людовика III.

Изображенія инструментовъ на миніатюрахъ.

Такимъ образомъ, единственными достовѣрными свидѣтелями свѣтской музыкальной культуры являются лишь пластическія и живописныя изображенія музыкальныхъ инструментовъ. Изъ миніатюръ того времени можно извлечь цѣлый музей струнныхъ, духовыхъ и ударныхъ инструментовъ, и если музыка для этихъ инструментовъ нынѣ безвозвратно утеряна, то самая ихъ конструкція и техника игры на нихъ даетъ намъ представленіе о звуковыхъ возможностяхъ и эффектахъ, какіе были достижимы при помощи этихъ инструментовъ.

Струнные смычковые инструменты.

Среди этихъ инструментовъ особый интересъ для научнаго изслѣдованія представляетъ собой группа струнныхъ смычковыхъ. Находки въ этой области опровергли прежнюю гипотезу объ изобрѣтеніи смычковыхъ инструментовъ арабами, и нынѣ мы должны считать установленнымъ, что родина смычковыхъ инструментовъ есть Средняя Европа, особенно же кельтскія страны Наистарѣйшія арабо-персидскія показанія о смычковыхъ инструментахъ относятся къ XIV столѣтію, а между тѣмъ уже извѣстный намъ ***Венацій Фортунатъ*** упоминаетъ въ 609 году о существованіи *уэльской кротты* (*croth, crowd, crouth*, латинизованное *crotta*), какъ національнаго британскаго инструмента.

Кротта.

Онъ состоитъ изъ четырехугольнаго резонанснаго ящика, заканчивающагося дугой, на которой укрѣплены колки для струнъ. Отъ дуги почти до середины резонанснаго ящика идетъ узкій *грифъ*, на которомъ расположены

были струны. Ихъ было шесть, четыре основныхъ и двѣ настроенныхъ въ октаву, проходившихъ рядомъ съ грифомъ и гармонично звучавшихъ при поводкѣ смычкомъ. Смычкомъ ударяли первоначально по струнамъ кротты, позднѣе же имъ стали водить.

О дальнѣйшей эволюціи струнныхъ смычковыхъ инструментовъ въ первомъ тысячелѣтіи послѣ Р. Х. мы не имѣемъ почти никакихъ свѣдѣній, кромѣ нѣсколькихъ случайныхъ упоминаній на страницахъ старыхъ рукописей. Первыя скульптурныя изображенія подобныхъ инструментовъ относятся къ десятому вѣку. Весьма возможно, что «кротта» является старѣйшимъ изъ смычковыхъ инструментовъ Европы. Не исключена также и возможность, что наряду съ ней еще съ незапамятныхъ временъ существовалъ другой струнный смычковый инструментъ нѣмецкаго происхожденія, «*Trumscheit*». Инструментъ этотъ почти сохранился до нашего времени, представлялъ собой длинный, узкій ящикъ выше человѣческаго роста и снабженъ былъ одной струной (в видѣ исключенія иногда двумя и тремя). Подставка имѣла видъ башмака (она такъ и называлась), подошва котораго была приклеена къ корпусу инструмента, а каблукъ свободно колебался надъ резонанснымъ корпусомъ, придавая звуку струны очень рѣзкій, почти трубный характеръ. Изъ «трумшейта» извлекались лишь флажеолетные тоны; одно время онъ употреблялся англичанами, какъ морской сигнальный инструментъ и потому носилъ названіе «Trumpet marine»».

Изображенія смычковыхъ инструментовъ.

Трумшейтъ.

Иной типъ инструментовъ, соединявшій принципъ клавишныхъ со струнными, также воочію показываетъ, насколько народныя массы въ средніе вѣка любили развлекать себя музыкой, носившей примитивно-многоголосный характеръ, и наводитъ на мысль о рожденіи средневѣковой полифоніи изъ духа народнаго музыкальнаго творчества. Инструменты этого типа носили названія, производныя отъ слова «органъ». Среди нихъ наиболѣе распространенной въ VIII—X вѣкѣ была такъ-называемая *мужицкая лира* (*lyra rustica, lyra pagana*), весьма древній и своеобразный струнный инструментъ, пользовавшійся нѣкогда такой же популярностью, какъ фортепіано въ наши дни и игравшій въ средневѣковомъ музыкальномъ обиходѣ роль ему подобную.

Соединеніе клавишъ и струнъ.

Lyra rustica.

Старѣйшее названіе этого инструмента было *органиструмъ*. Судя по описанію X вѣка, до насъ дошедшему, «органиструмъ» состоялъ изъ резонанснаго ящика такой же приблизительно формы, какъ у кротты, но болѣе продолговатаго, надъ которымъ было натянуто нѣсколько струнъ, изъ коихъ одна или двѣ, настроенныя въ унисонъ, сокращались при помощи клавишъ, помѣщенныхъ съ правой стороны инструмента въ видѣ особой клавіатуры. Эти клавиши нажимались пальцами лѣвой руки, правая же вертѣла ручку, соединенную при помощи стержня съ небольшимъ колесикомъ, покрытымъ конскимъ волосомъ и натертымъ канифолью. Колесико замѣняло смычекъ и заставляло звучать струны, но не всѣ, а лишь двѣ, унисонныя. Для того же, чтобы заставить звучать отдѣльную струну, необходимо было нажать одну изъ клавишъ клавіатуры, причемъ остальныя струны, приводимыя въ колебаніе колесикомъ, давали нѣкоторый примитивный аккомпаниментъ, въ видѣ постоянно звучащихъ *квинты и октавы*.

Органиструмъ.

Конструкція органиструма.

Несмотря на всю примитивность своей конструкціи «органиструмъ» переходилъ въ теченіе своей исторіи изъ рукъ въ руки различныхъ слоевъ обще-

ства. Но по существу своему онъ оставался инструментомъ бродячихъ пѣвцовъ и нищихъ и лишь эпизодически появлялся при княжескихъ дворахъ. Любопытно отмѣтить, что инструментъ этотъ сохранился въ полной неприкосновенности до нашихъ дней въ Украинѣ, подъ названіемъ ***малороссійской лиры***. На немъ и понынѣ играютъ малороссійскіе бандуристы-пѣвцы. Этотъ же инструментъ изображенъ музыкально въ знаменитой пѣсни Шуберта «*Der Leiermann*», названіе которой слѣдовало бы перевести: «лирникъ» или «бандуристъ». Унылый наигрышъ, проходящій черезъ романсъ, есть не что иное, какъ примитивная мелодія нищей лиры.

Малороссийская лира.

Наряду съ «органиструмомъ» въ началѣ среднихъ вѣковъ значительную роль играетъ еще одинъ древній инструментъ, также сохранившійся понынѣ въ Малороссіи—*цимбалы*. Этотъ инструментъ, знакомый еще египтянамъ и ассиріянамъ, начиная съ VII вѣка сталъ распространяться въ Средней Европѣ. Первоначально цимбалы состояли изъ переноснаго треугольнаго ящика съ натянутыми по немъ десятью стальными струнами, которыя приводились въ колебаніе ударами двухъ молоточковъ. Гудящій звукъ инструмента цимбалисты старались заглушить, прижимая узкую нижнюю сторону ящика къ себѣ между животомъ и грудью. Подобный способъ заглушенія звука примѣнялся еще въ глубокой древности, какъ показываетъ рисунокъ на развалинахъ ниневійскаго храма въ Куюнджекѣ, до насъ дошедшій. Своего полнаго развитія цимбалы достигли въ концѣ XVII столѣтія, когда объемъ ихъ дошелъ до трехъ съ половиной октавъ, и искусство игры на немъ достигло такого совершенства, что многіе цимбалисты въ XVIII вѣкѣ пользовались не меньшей славой, чѣмъ Бузони, Гофманъ въ наши дни.

Цимбалы.

Неизмѣннымъ спутникомъ органиструма и цимбалъ была демократическая *волынка*, настолько простонародная, что только немногіе историки считали необходимымъ заинтересоваться и ея судьбами. Волынка (нѣм.—Dudelsack, Sackpfeife, итал.—Cornamuse, Pipa, англ.—Bagpipe, француз..—Musette, Sourdeline) состоитъ изъ кожанаго мѣшка для воздуха, въ который послѣдній нагнетается играющимъ посредствомъ дудки (таково устройство старинной волынки шотландскихъ горцевъ), либо снабжается воздухомъ при помощи маленькихъ ручныхъ мѣховъ. Изъ мѣха выходятъ нѣсколько трубокъ, въ которыя вгоняется воздухъ, когда онъ надавливается рукой. Одна изъ этихъ трубокъ — обыкновенная свирѣль съ шестью звуковыми отверстіями. На ней играютъ мелодію, остальныя же трубки, такъ-называемые подголоски, производятъ безпрерывно все одинъ и тотъ же тонъ. Такимъ образомъ, при игрѣ на волынкѣ получается тотъ же примитивный многоголосный эффектъ, который производитъ органиструмъ, мужицкая лира. Ея судьбу раздѣлила и волынка. Въ XVII столѣтіи она вошла въ моду среди высшихъ круговъ общества. Кожаный мѣшокъ волынки стали обтягивать драгоцѣнными тканями, для трубокъ стали дѣлать ящички изъ слоновой кости, украшенные золотомъ и драгоцѣнными камнями.

Волынка.

Всѣ перечисленные нами средневѣковые инструменты дали значительное потомство въ исторіи музыкальнаго искусства. Народныя лиры находятся въ тѣсной связи съ позднѣйшими, болѣе совершенными формами смычковыхъ инструментовъ, цимбалы, съ нашимъ фортепіано, волынка—съ органомъ, который является въ своей конструкціи результатомъ соединенія флейты пана съ волын-

Средневѣковые инструменты-прототипы современныхъ.

кой. Всѣ эти примитивные инструменты выразители новаго сознанія многоголосія, пробуждающагося первоначально у сѣверныхъ народовъ. Такимъ образомъ, къ концу VIII вѣка въ музыкальной жизни Европы сталкиваются два начала: съ одной стороны—церковь, стремящаяся закрѣпить исключительное господство своихъ каноническихъ музыкальныхъ правилъ, съ другой стороны—живое музыкальное ощущеніе еще полуязыческихъ варварскихъ племенъ. Несомнѣнно, христіанское церковное пѣніе заимствовало столь же много отъ народной пѣсни, какъ церковная поэзія отъ вульгарной. Мы видѣли, что христіанскіе гимны Амвросія и его преемниковъ въ смыслѣ своей структуры часто слѣдовали формамъ народной поэзіи, воспринявъ и особо характерный признакъ ея—припѣвъ, то-есть повтореніе послѣднихъ словъ куплета вмѣстѣ съ относящейся къ ней мелодіей. Очень часто мелодіями церковныхъ текстовъ служили народныя пѣсни или подражанія имъ. Въ болѣе позднее время какъ католическая, такъ и протестантская церковь пользовалась цѣликомъ народными мелодіями, снабжая ихъ религіозными текстами, и въ Италіи, напримѣръ, въ XV столѣтіи для этой цѣли служили карнавальныя плясовыя пѣсни и баллады, въ Германіи любовныя мелодіи и другія свѣтскія пѣсни. По всей вѣроятности, въ раннемъ средневѣковьи такія заимствованія были болѣе частыми и практиковались еще въ гораздо болѣе широкомъ масштабѣ. Ибо одно изъ самыхъ остроумныхъ средствъ церковной пропаганды заключалось въ использованіи традиціонныхъ формъ народнаго творчества для распространенія идей церкви. И вполнѣ понятно, что ничто бы такъ не повредило ихъ распространенію среди широкой массы, какъ попытка пріучить ее непремѣнно къ церковному стилю, далекому отъ непосредственнаго религіознаго воспріятія народа. Иное дѣло литургійная музыка, которая въ раннее время пронизана была элементами, чуждыми народной музыки, хотя въ конечномъ счетѣ и она развилась на почвѣ народнаго звукотворчества. Такимъ образомъ, въ столкновеніи этихъ двухъ началъ раскрываются постепенно новыя перспективы для свѣтской музыки, въ первомъ тысячелѣтіи христіанской эры находящейся въ совершенно зачаточномъ состояніи и не обладающей пока еще самостоятельнымъ художественнымъ значеніемъ.

Церковная и народная музыка.

Народныя мелодіи и религіозные тексты.

Новыя перспективы свѣтской музыки.

Литература къ пятой главѣ.

1. Исторію Санъ-Галленской школы разсматриваетъ обстоятельная, нынѣ нѣсколько устарѣлая книга. *P. Schubiger'a*: «*Die Sängerschule von St. Gallen*» (1855). Превосходное изложеніе вопроса содержится въ книгѣ *P. Wagner'a* «*Einführung in die gregorianischen Melodien*». *B. 1 (1910)*, далѣе F. *Leitner*. «*Der gottesdienstliche Volksgesang*». *Freiburg (1906)*.

2. О *византійской* музыкѣ сравн.: работы *I. Thibaut*. «*Origine byzantine de la notation neumatique*» *(1907)*. *I. Combarieu*. «*L'archéologie musicale au siècle*» *(1897)*. *H. Reimann* «*Zur Geschichte der byzantinischen Musik*» *(1889)*. *H. Riemann*. «*Die byzantinische Notenschrift*» (1909). *A. Gastoué*. «*Catalogue de manuscrits de musique byzantine*» *(1907)*. *I. Вознесенскій*· «*Пѣніе въ церквахъ греческаго востока*» *(1896)*.

3. *Buhle. E.* «*Die Musikinstrumente in den Miniaturen*» (1903). *H. Schletterer*. «*Die Ahnen moderner Musikinstrumente*» (1890).

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

Средневѣковая теорія музыки. Нотное письмо.

Музыкальная теорія и практика перваго тысячелѣтія.

Музыкальная теорія и музыкальная практика перваго тысячелѣтія христіанской эры шли разными путями. Въ то время, какъ въ области церковнаго искусства христіанство создало стиль, тѣсно связанный съ характеромъ новаго религіознаго созерцанія, первыя попытки теоретическаго изученія церковныхъ пѣснопѣній основываются на данныхъ, всецѣло почерпнутыхъ изъ работъ античныхъ писателей о музыкѣ. Такимъ посредникомъ между античнымъ музыкальнымъ міромъ и музыкальной мыслью ранняго средневѣковья явилась *Византія*. Здѣсь античная музыка какъ бы растворилась въ формахъ церковнаго пѣнія и уже въ началѣ византійской эры потеряла свое самостоятельное художественное бытіе. Византія же въ VIII и IX вѣкѣ оказывала сильнѣйшее вліяніе на латинское церковное пѣніе и на попытку западныхъ учителей выработать музыкальную догму послѣдняго.

Западная церковная музыка и античная теорія.

Такимъ образомъ, въ эпоху полнаго торжества христіанской идеи въ искусствѣ западная церковная музыка продолжала руководиться греческимъ ученіемъ объ октавныхъ родахъ, транспозиціонныхъ скалахъ и мелодическихъ наклоненіяхъ. Основой всей средневѣковой музыкальной учености на протяженіи нѣсколькихъ вѣковъ оставалось латинское сочиненіе *Боэція* (475—526) «De musica», классическое изложеніе античной системы, на которое средневѣковые музыкальные теоретики ссылались, какъ на незыблемую основу, что не мѣшало имъ, однако, самымъ причудливымъ образомъ сплетать положеніе Боэція съ обрывками знаній, заимствованныхъ съ востока.

Боэцій.

Самъ Боэцій въ теченіе 18 лѣтъ изучалъ философію въ Аѳинахъ и въ своемъ сочиненіи преслѣдуетъ скорѣе философскія, чѣмъ музыкально-практическія цѣли. Его, главнымъ образомъ, интересуетъ первопричина музыкальныхъ явленій, ихъ физическая и математическая основа, и не его, конечно, вина, что болѣе поздніе послѣдователи исказили его совершенно вѣрную передачу ученія *Птоломея* о транспозиціонныхъ скалахъ и тѣмъ внесли величайшій сумбуръ въ средневѣкую теорію музыки. Наряду съ трактатомъ Боэція необходимо еще упомянуть объ очень странной, но весьма характерной для средневѣковаго вкуса поэмѣ *Марціана Капеллы* (начало 5 стол.) «О свадьбѣ Меркурія съ Филологіей», девятая книга которой содержитъ изложеніе ученія Аристида Квинтиліана о музыкѣ. Насколько популярна была эта книга, явствуетъ изъ того, что въ X—XIII вѣкахъ свадьба Меркурія и Филологіи являлась любимымъ сюжетомъ для вышивокъ знатныхъ монахинь, украшавшихъ стѣны монастырскихъ церквей. Неменьшей популярностью въ свое время пользовался трудъ *Магнуса Аврелія Кассіодора* (470 — 537). «Musicae institutio».

Боэцій и ученіе Птоломея.

М. Капелла.

М. А. Кассіодоръ.

Неоднократно указывалось, что тотъ огромный трудъ, какой средневѣковые теоретики положили на изученіе античной теоріи, являлся значительнымъ препятствіемъ для выработки самостоятельнаго стиля христіанской музыки. Но необходимо имѣть въ виду, что изученіе это шло совершенно независимо отъ музыкальнаго религіознаго творчества средневѣковья, и созданіе особой теоріи церковныхъ тоновъ на почвѣ античной музыкальной теоріи является лишь позднѣйшей попыткой осознать законъ образованія этихъ мелодій. Что такая попытка исходила изъ стройной системы грековъ, вполнѣ понятно.

Ученіе о церковныхъ тонахъ.

Первое упоминаніе о системѣ церковныхъ ладовъ (тонахъ) мы находимъ у *Флакка Алькуина* (735—804), современника Карла Великаго и его совѣтчика по музыкальнымъ дѣламъ. Названіе ладовъ у Флакка Алькуина—греческія (protos, deuteros, tritos, tetartos), и это указываетъ на то, что старѣйшая форма этого ученія была заимствована изъ Византіи. Согласно первымъ начаткамъ ученія о церковныхъ тонахъ послѣдніе распадаются на четыре *главныхъ* и четыре *побочныхъ* лада. Главный ладъ, называвшійся *автентическимъ* (по-гречески γένος αὐτός—господствующій ладъ), содержалъ объемъ октавы, начиная съ основного тона; *побочный* ладъ, «*плагальный*» (отъ греческаго «πλάγιος»—побочный, онъ назывался также «*obliquus*»), получался путемъ перенесенія верхней кварты звукоряда на октаву внизъ подъ тонику главнаго лада. Для характеристики этихъ ладовъ необходимо указать, что они имѣли гораздо менѣе опредѣленный смыслъ, чѣмъ современныя тональности.

Флаккъ Алькуинъ.

Главные и побочные лады.

Въ системѣ средневѣковыхъ церковныхъ ладовъ два лада (автентическій и плагальный) составляли неразрывное музыкальное цѣлое: въ автентической формѣ тоника составляла *основной* тонъ («*finalis*», «*заключительный*», ибо счетъ велся сверху внизъ), въ плагальной она находилась въ серединѣ звукоряда. Такимъ образомъ, плагальныя мелодіи, *поднимаясь* къ своей конечной нотѣ тоникѣ, имѣютъ въ себѣ нѣчто безпокойное, автентическій ладъ, напротивъ того, *опускается* къ своей тоникѣ, какъ къ своей основѣ. Одна и та же ступень плагальной мелодіи является источникомъ движенія, а въ автентической, напротивъ того, источникомъ покоя. Въ византійской теоріи даже сдѣлана была попытка охарактеризовать художественную выразительность каждаго лада. Такъ, первому ладу приписывался характеръ серьезный, возвышенный, второму (плагальному)—жалобный и элегическій, третьему—эффектный и сильный, четвертому (плагальному)—спокойный и религіозно-созерцательный, пятому—ликующій, шестому (плагальному)—горестный, седьмому—возвышенный, восьмому (плагальному)—серьезно повѣствовательный. Мы видимъ, что византійскіе теоретики совершенно вѣрно угадывали разницу между энергичными автентическими мелодіями и мягкимъ элегическимъ характеромъ плагальныхъ.

Связь автентическихъ и плагальныхъ ладовъ.

Византійская характеристика ладовъ.

На основѣ ученія о церковныхъ ладахъ строится вся средневѣковая музыкальная теорія. Алькуинъ для обозначенія ладовъ пользуется греческими порядковыми числами, и ближайшій по времени его послѣдователь *Авреліанъ Реоменскій*, жившій въ IX вѣкѣ и написавшій трактатъ, въ которомъ онъ почти дословно повторяетъ Флакка, также слѣдуетъ этому обозначенію. Однако,

Авреліанъ Реоменскій.

съ начала X столѣтія у теоретиковъ начинаютъ появляться уже знакомыя греческія названія ладовъ, ибо стали дѣлаться попытки объясненія конструкціи церковныхъ мелодій при помощи античной музыкальной теоріи. Такъ какъ первоисточникомъ всѣхъ знаній объ античной теоріи служили книги «*De musica*» Боэція, а послѣдній исходилъ не изъ греческаго ученія объ октавныхъ родахъ, но опирался на ученіе Птоломея о транспозиціонныхъ скалахъ, то въ латинской теоретической литературѣ греческія названія ладовъ получили примѣненіе, совершенно несоотвѣтстующее ихъ первоначальному смыслу. Тотъ ладъ, который у грековъ назывался дорійскимъ, нынѣ сталъ называться фригійскимъ, и наоборотъ. Названіе «лидійскій» замѣнено было «гиполидійскимъ», «миксолидійскій»—«гипофригійскимъ» и только «гиподорійскій» ладъ (A—a) совпадалъ съ своимъ первоначальнымъ античнымъ значеніемъ. Совершенная система (*Systema maximum*, подобная античной *systema teleion*), отрѣзками которой являлись церковные лады, была расширена прибавленіемъ тона G снизу (по-гречески—«*гамма*», отсюда современный терминъ «гамма»), и такимъ образомъ получилась слѣдующая таблица церковныхъ ладовъ:

Несоотвѣтствіе греческихъ и средневѣковыхъ названій.

Таблица церковныхъ ладовъ.

1 тонъ	автентическій	I	***D*** E F G a h c d	=	Дорійскій.
(Protos)	плагальный	II	A H C ***D*** E F G a	=	Гиподорійскій.
2 тонъ	автентическій	III	***E*** F G a h c d e	=	Фригійскій
(Deuteros)	плагальный	IV	H C D ***E*** F G a h	=	Гипофригійскій.
3 тонъ	автентическій	V	***F*** G a h c d e f	=	Лидійскій.
(Tritos)	плагальный	VI	C D E ***F*** G a h c	=	Гиполидійскій.
4 тонъ	автентическій	VII	***G*** a h c d e f g	=	Миксолидійскій.
(Tetartos)	плагальный	VIII	D E F ***G*** a h c d	=	Гипомиксолидійскій.

Разсматривая построеніе этихъ восьми ладовъ, мы замѣчаемъ, что у плагальныхъ ладовъ и соотвѣтствующихъ автентическихъ ладовъ, къ которымъ они относятся, имѣется общій финальный тонъ. Еще Флакъ Алькуинъ замѣчаетъ, что плагальные тоны тѣсно связаны съ автентическими «non recedunt». То же самое демонстрируетъ и Авреліанъ, приводя рядъ примѣровъ изъ григоріанскихъ пѣснопѣній. Но только въ десятомъ вѣкѣ теоретики начинаютъ отдавать себѣ отчетъ, что существуетъ всего *четыре финальныхъ* «конечныхъ» тона, опредѣляющихъ каждый автентическій и связанный съ нимъ плагальный ладъ.

Финальные тоны.

I. Authentus protus

A H c ***d*** e f ***g*** a h c′ d′ (Finalis ***d***).

II. Plaga proti

III. Authentus deuterus

H c d ***e*** f ***g*** a h c′ d′ e′. (Finalis ***e***).

IV. Plaga deuteri

V. Authentus tritus

c d e *f* *g* a h c′ d′ e′ f′. (Finalis *f*).

VI. Plaga triti

VII. Authentus tetartus

d e f *g* a h c′ d′ e′ f′ *g*′ (Finalis *g*).

VIII. Plaga tetarti

Какимъ же образомъ можно опредѣлить строй, въ которомъ написана та или иная мелодія? Для этого служитъ рядъ правилъ, и въ качествѣ признаковъ, отличающихъ лады, мы можемъ принять слѣдующіе музыкальные элементы: ***во-первыхъ—финальный*** («конечный») тонъ, для перваго и второго лада *D*, для третьяго и четвертаго—*E*, для пятаго и шестого—*F*, для седьмого и восьмого—*G* (нерегулярный же конецъ мелодій на квинтѣ носилъ названіе ***конфинальнаго*** тона); ***во-вторыхъ***—положеніе ***полутона*** въ отношеніи къ финальному тону, какъ и въ греческихъ октавныхъ родахъ; ***въ-третьихъ***—«***Repercussa***», то-есть интервалъ, который наряду съ финальнымъ тономъ даннаго строя особенно часто встрѣчается въ немъ и характеризуетъ его. Соединеніе «реперкуссы» съ финальнымъ тономъ даетъ ту стереотипную музыкальную формулу, согласно которой можно сразу опредѣлить характеръ даннаго строя. Въ первомъ ладу это соединеніе d—a (автентическій), d—f (плагальный): во второмъ ладу d—f (автентическій), d—a (плагальный;) наконецъ ***въ-четвертыхъ***—византійскими теоретиками различался еще и объемъ мелодіи «***ambitus***», то есть разстоянія отъ высшаго изъ встрѣчающихся въ ней тоновъ до низшаго. Мелодія, доходившая отъ основного тона до его октавы, считалась совершенной; недостигавшая октавы—несовершенной.

Способы опредѣленія строевъ. Финальный тонъ.

Положеніе полутона.

Реперкуссы.

Ambitus.

Система восьми церковныхъ ладовъ являлась незыблемой основой всей музыкальной науки средневѣковья. Для того, чтобы придать этой системѣ высшій ореолъ, изобрѣтеніе ея приписывалось Григорію Великому. Но что мы имѣемъ здѣсь дѣло съ историческимъ заблужденіемъ, явствуетъ изъ того, что современникъ Григорія Великаго, Кассіодоръ, авторъ трактата, базирующагося на сочиненіяхъ античныхъ теоретиковъ, не упоминаетъ ничего о системѣ церковныхъ автентическихъ и плагальныхъ ладовъ. Что новое ученіе возникло значительно позднѣе, подтверждаетъ и Аврелій Реоменскій. Послѣдній разсказываетъ, что греки считали себя изобрѣтателями системы восьми ладовъ «Toni», по-гречески «Echoi», и императоръ Карлъ Великій велѣлъ прибавить къ этимъ ладамъ еще *четыре*, дабы латиняне имѣли подобающее участіе въ созданіи системы церковныхъ ладовъ и не отставали бы въ этомъ отношеніи отъ византійцевъ. Но сколько бы ни прибавляли впослѣдствіи къ этой системѣ латинскіе и греческіе теоретики, восемь церковныхъ ладовъ оставались незыблемой основой для будущихъ поколѣній. Лишь въ самомъ концѣ музыкальнаго средневѣковья, на порогѣ новой эпохи, къ восьми старымъ церковнымъ тонамъ

Происхожденіе системы церковныхъ ладовъ.

Дополнительные тоны.

были прибавлены еще четыре—два автентическихъ и два плагальныхъ, названія которыхъ были заимствованы отъ послѣднихъ античныхъ транспозиціонныхъ скалъ:

гипоіонійскій — гипэолійскій

G A H c d e f g a h c′ и E F G A H c d e f g a

іонійскій — эолійскій

Старѣйшій памятникъ музыкальной нотаціи.

Способомъ нотаціи церковныхъ пѣснопѣній было такъ называемое невменное письмо. Старѣйшій памятникъ этой нотаціи, санъ-галленскій антифонарій относится къ девятому вѣку. До сихъ поръ еще не установлены точно даты болѣе старыхъ записей мелодій ни невменнымъ, ни какимъ-либо другимъ способомъ письма и, такъ какъ мы, съ другой стороны, знаемъ, что пѣвцы еще и за нѣсколько столѣтій до этого исполняли богослужебную музыку по письменнымъ знакамъ, то имѣемъ всѣ основанія предположить, что способъ нотаціи невмами возникъ въ эпоху значительно болѣе раннюю.

Этимологія слова «neuma.»

Самое слово невма обычно производится отъ греческаго «νεῦμα», знакъ рукою, жестъ. Это греческое слово латиняне передѣлали въ слово женскаго рода «*neuma*». Толкованіе слова у латинскихъ теоретиковъ двоякое: болѣе тѣсное и распространенное. Первоначально слово «невма» обозначало лишь мелодическое движеніе, музыкальную фигуру. Такое его теоретическое опредѣленіе было дано въ XI вѣкѣ, какъ «pars cantilenae» (часть мелодіи). Въ болѣе тѣсномъ смыслѣ этого слова «невмы» обозначали нотные знаки. Но такъ какъ литургическое пѣніе съ самаго начала, по образцу древне-еврейскаго не было строго силлабическимъ, а пользовалось всевозможными соединеніями тоновъ и мелисматическими украшеніями, то терминъ этотъ очевидно относился не къ отдѣльному тону, а къ цѣлой группѣ тоновъ. Не исключена также и возможность, что самое происхожденіе этого слова мы должны искать на востокѣ у евреевъ, у которыхъ слово «Naima» обозначаетъ «сладость», но въ талмудѣ часто примѣняется и въ смыслѣ «мелодіи». Однако, у восточныхъ народовъ мы не находимъ этого термина для обозначенія нотописи, и оно составляетъ всецѣло достояніе латинскихъ теоретиковъ.

Теоретическое опредѣленіе.

Древне-еврейская «naima».

Въ конечномъ счетѣ происхожденіе этого термина правильнѣе всего объясняется производствомъ его отъ знака рукой, даваемаго дирижеромъ хора, чтобы указать пѣвцамъ, въ какомъ мѣстѣ надо понизить или повысить голосъ. Этотъ древнѣйшій способъ дирижированія, такъ-называемая *хирономія*, указаніе при помощи руки, былъ совершенно необходимъ въ ту далекую эпоху, когда еще не было нотныхъ тетрадей для пѣвцовъ, но уже существовало церковное хоровое пѣніе. Хирономія практиковалась у всѣхъ культурныхъ народовъ древности, она примѣнялась въ эпоху расцвѣта греческой музыки, и многіе нотные знаки грековъ носили названіе *хирономическихъ*. Столь же распространено было оно и въ синагогальномъ пѣніи. Можно установить слѣды его также и въ раннемъ латинскомъ церковномъ пѣніи. Вмѣстѣ съ основаніемъ церковныхъ школъ въ IV вѣкѣ былъ созданъ институтъ церковныхъ регентовъ, на обязанности которыхъ лежало движеніемъ руки изображать теченіе мелодій, напоминая имъ музыкальный рисунокъ исполняемаго хорала. Когда мелодія

Хирономія.

Хирономическіе знаки грековъ.

подымалась вверхъ, рука регента или *хирономика* дѣлала соотвѣтствующее движенiе, съ опусканiемъ же ея внизъ опускалась и рука дирижера. При тщательномъ выполненiи хирономiи послѣдняя могла вполнѣ замѣнять нотную запись, если мелодiя не выходила за предѣлы обычнаго объема и формы движенiй. Что хирономiя уже въ весьма раннюю эпоху заключалась не только въ простыхъ движенiяхъ руки внизъ и вверхъ, но выработала особыя системы движенiя для передачи различныхъ мелодическихъ украшенiй, явствуетъ изъ замѣчанiя одного еврейскаго автора, который совѣтуетъ трели передавать при помощи дрожащаго движенiя руки. Такую двойную функцiю хирономiя и связанное съ нею невменное письмо сохранили на всемъ протяженiи средневѣковья. Ихъ задачей являлось не только указанiе опредѣленной высоты звука, но и различныхъ оттѣнковъ исполненiя. Среди невменныхъ знаковъ какъ на востокѣ, такъ и на западѣ, съ одной стороны, имѣются такiе, которые съ помощью графическихъ символовъ обозначали движенiе мелодiй и достиженiе ею опредѣленной высоты, но несомнѣнно, что многiя невмы, съ другой стороны, служили и для того, чтобы выразить извѣстные ритмическiе и динамическiе подраздѣленiя и эффекты.

Связь хирономiи и невменнаго письма.

Двоякое значенiе невменныхъ знаковъ.

Историческiй путь отъ хирономiи къ невменной нотацiи шелъ черезъ образованiе особыхъ знаковъ, музыкально фиксирующихъ акценты декламацiонной рѣчи. Эти знаки—акценты составляли исходный матерiалъ для выработки невменныхъ знаковъ. Дѣло въ томъ, что ни одинъ изъ живыхъ языковъ не можетъ обойтись безъ трехъ основныхъ музыкальныхъ элементовъ: ритма, метра и того понятiя, которое можно было бы обозначить терминомъ «звучность». Совокупность всѣхъ трехъ элементовъ въ древности получило названiе «*просодiи*», и каждый учитель пѣнiя знаетъ по ежедневному своему опыту, какое важное значенiе для правильной передачи вокальной музыки имѣетъ соблюденiе правилъ просодiи.

Путь отъ хирономiи къ невменной нотацiи.

Какъ небрежному говору, такъ и патетической декламацiи одинаково присущи музыкальные элементы. Только обычная рѣчь наша не даетъ возможности уловить подъема и опусканiя голоса при произношенiи отдѣльныхъ словъ. Выразительная же рѣчь, которой владѣютъ обычно актеры и ораторы, внушила впервые мысль зафиксировать этотъ приливъ и отливъ звуковъ опредѣленными знаками. Такой способъ декламацiи, въ которомъ чисто музыкальный элементъ, элементъ мелодическiй въ интересахъ естественности произношенiя словъ всецѣло подчиняется тексту, носитъ названiе *речитированiя* (отъ латинскаго «recitare»—разсказывать).

Музыкальные элементы рѣчи.

Искусство речитированiя было знакомо всѣмъ древнимъ культурнымъ народамъ. О греческихъ ораторахъ извѣстно, что они прибѣгали къ помощи флейтиста, чтобы поддерживать свой голосъ на опредѣленной тональной высотѣ. Греки различали три ступени словопѣнiя: разговорную рѣчь, речитативъ и пѣнiе въ узкомъ смыслѣ этого слова. Объ этомъ свидѣтельствуютъ, между прочимъ, и указанiя лексикографа александрiйской эпохи *Аристида Квинтилiана.* Такимъ образомъ, мы видимъ, что речитированiе, по понятiямъ древнихъ, представляло собою особый родъ голосоведенiя при произношенiи текста, которое въ одинаковой мѣрѣ отличалось, какъ отъ простой артикуляцiи, то-есть различенiя отдѣльныхъ звуковъ въ разговорной рѣчи, такъ и чисто музыкаль-

Искусство речитированiя у древнихъ.

наго пѣвческаго исполненія текста. Съ другой стороны извѣстно, что всякая выразительная декламація невольно сопровождается оживленной *жестикуляціей* рукъ, и только нѣкоторая выдержка, даваемая воспитаніемъ, отучаетъ человѣка отъ слишкомъ частаго, но вполнѣ естественнаго пользованія языкомъ жестовъ. Кромѣ того опытъ показываетъ, что мы стремимся жестами особенно выдѣлить тѣ слова, которыхъ мы придаемъ особое значеніе, и подчеркиваемъ жестомъ тотъ слогъ въ словѣ, на которомъ лежитъ особое удареніе. Въ этой чисто физіологической особенности человѣка и кроется источникъ хирономіи. Мы съ полнымъ правомъ можемъ назвать ее облагороженной жестикуляціей, и она представляетъ собою дополненіе къ той торжественной декламаціи, въ которой голосъ ясно выдѣляетъ измѣненіе высоты тона.

Слово и жестъ.

Эта связь хирономіи съ изобрѣтеніемъ особыхъ знаковъ, выражающихъ *акценты* декламаціонной рѣчи, станетъ особенно ясной, если принять во вниманіе, что въ древней Греціи музыка имѣла лишь служебный характеръ, всецѣло подчиняясь метрическому строенію текста. Мелодическій рисунокъ опредѣлялся акцентами декламаціонной рѣчи, и когда была сдѣлана попытка вокальной нотаціи, то раньше всего прибѣгли къ тѣмъ знакамъ, съ помощью коихъ возможно было символизовать модуляціи живой рѣчи. Однако, далеко не всѣ невмы могутъ быть произведены исключительно отъ декламаціонныхъ акцентовъ. Нѣкоторыя изъ нихъ имѣютъ чисто хирономическій характеръ, главнымъ образомъ тѣ, которыя имѣли своей цѣлью не столько фиксированіе высоты звука, какъ передачу способа исполненія. Въ общемъ мы можемъ сказать, что невменное письмо ведетъ свое происхожденіе изъ двухъ источниковъ: *хирономіи* и *акцентовъ* декламаціонной рѣчи.

Связь хирономіи съ невменнымъ письмомъ.

Двоякое происхожденіе невмъ.

Связь невмъ съ акцентами обычно разсматривалась, какъ причина ихъ тональной расплывчатости. Существовало предположеніе, что акценты древности опредѣляли лишь самый подъемъ и опусканіе голоса, не закрѣпляя этихъ тональныхъ измѣненій на опредѣленной высотѣ. Такова была точка зрѣнія, еще до недавняго времени господствовавшая въ музыкальной наукѣ. Но при настоящемъ положеніи ученія о невмахъ и возможности пользоваться матеріаломъ, взятымъ у восточныхъ народовъ и Византіи, мы можемъ установить, что первоначально невменная нотація опредѣленнымъ образомъ выражала также тональную высоту. Наиболѣе авторитетные изслѣдователи вопроса признаютъ за первоначальной формой невменнаго письма конкретное мелодическое содержаніе, которое стало постепенно исчезать по мѣрѣ передвиженія способа нотаціи съ востока на западъ. *Оскаръ Флейшеръ*, перу котораго принадлежитъ замѣчательное изслѣдованіе объ источникахъ средневѣковаго вокальнаго нотнаго письма, весьма удачно отмѣчаетъ, что появленіе письменныхъ акцентовъ связано съ процессомъ вырожденія языка, который въ своей классической формѣ тогда дѣлается достояніемъ образованныхъ круговъ. Пока языкъ находится въ полномъ расцвѣтѣ и для говорящихъ на немъ является естественнымъ способомъ выраженія мысли, правильная акцентуація не нуждается въ особыхъ знакахъ напоминанія ни слуху, ни зрѣнію. Только въ эпоху постепеннаго омертвѣнія языка появляется потребность въ точно разработанной системѣ записи его акцентовъ. Подобный моментъ пережилъ греческій языкъ послѣ паденія язычества, такой же процессъ предстояло пройти и ла-

Тональная неопредѣленность невменныхъ знаковъ.

Вырожденіе языка и нотація акцентовъ.

тинскому языку при переходѣ его отъ языка народныхъ массъ къ абстрактному языку церкви и священныхъ книгъ.

Мы уже излагали въ краткихъ чертахъ исторію византійской нотаціи, и читатель помнитъ, что послѣдняя выработалась изъ лекціонныхъ записей для торжественно-литургическаго речитированія. Мы указали также на то, что знаки экфоническаго письма находились въ тѣсной связи съ древне-греческой просодіей и что необходимо провести грань между лекціонной и вокальной нотописью. Такое же разграниченіе мы должны примѣнить и къ латинской церкви. Въ предѣлахъ послѣдней лекціонные знаки представляли собою особую группу, чрезвычайно бѣдную въ смыслѣ пріемовъ письма, и рѣзко контрастировавшую со значительно болѣе разносторонней и богатой оттѣнками невменной музыкальной нотаціей. Латинское лекціонное письмо.

До недавняго времени не было извѣстно ни одного практическаго образца латинскаго лекціоннаго письма въ эпоху болѣе раннюю, чѣмъ девятое столѣтіе. Однако, за послѣднее десятилѣтіе двумя учеными было произведено чрезвычайно интересное обслѣдованіе латинскихъ манускриптовъ, принадлежащихъ къ весьма раннему средневѣковью и хранящихся нынѣ въ Петербургской Публичной Библіотекѣ. Рукописи эти восходятъ къ пятому вѣку, и заслуга ихъ находки принадлежитъ патеру А. Штерку и аббату Ж. Тибо. Послѣдній въ монументальной работѣ съ великолѣпными воспроизведеніями старинныхъ документовъ «*Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'Églies latine*» *1912*, даетъ исторію средневѣковаго письма, начиная съ пятаго вѣка. Работы А. Штерка и Ж. Тибо.

Старинное лекціонное письмо латинской церкви основывается на примѣненіи особыхъ знаковъ, которые можно было бы назвать знаками препинанія и знаками паузы, и съ помощью коихъ большіе періоды подраздѣлялись на составныя части. Эти знаки изображались съ помощью точки, различнымъ образомъ расположенной, то подъ послѣдней буквой, то надъ ней, то рядомъ съ ней.

, = *Comma*, media distinctio, называвшаяся въ псалмодіи метромъ (среднее дѣленіе). Comma.

; = *Colon* { subdistinctio. подраздѣленіе. Colon.

. = *Periodus*, plena distinctio; въ псалмодіи носившій названіе versus или «Punctum». Periodus.

Изъ этихъ примитивныхъ знаковъ въ девятомъ вѣкѣ образовалась болѣе разработанная система.

Всѣ знаки этой системы начинаются съ точки. Въ зависимости отъ того, какое направленіе имѣетъ мелодическое движеніе, вверхъ или внизъ, къ ней присоединяется небольшая фигура внизу или вверху. Эти фигуры представляютъ собой нѣчто иное, чѣмъ настоящіе нотные знаки, и творцы этого реформированнаго лекціоннаго письма соединяли знаки препинанія съ настоящими нотными знаками, дабы фиксировать ими типичные мелодическіе обороты при чтеніи текста. Въ общемъ различается *четыре* знака, составляющіе это лекціонное письмо: Лекціонное письмо IX вѣка.

1. *Punctus circumflexus,* точка съ circumflexus, соотвѣтствующій *Media distinctio.* Punctus circumflexus обозначаетъ ходъ на терцію внизъ. Онъ никогда не ставится въ концѣ какой-либо музыкальной мысли, а лишь въ томъ случаѣ, когда возможно ея продолженіе. Punctus circumflexus.

Punctus elevatus. 2. *Punctus elevatus*—знакъ *subdistinctio*—исполненіе его заключалось въ ходѣ внизъ и къ поступенному возвращенію къ исходной точкѣ. Punctus elevatus ставился тогда, когда смыслъ предыдущаго предложенія хотя и былъ полонъ, но допускалъ, однако, еще и расширеніе.

Punctus versus. 3. *Punctus versus*—;—или чаще простая точка заключала собой совершенный періодъ. Его музыкальное значеніе—ходъ внизъ въ предѣлахъ четырехъ ступеней.

Punctus interrogativus. 4. *Punctus interrogativus*, изъ коего образовался современный вопросительный знакъ, представлялъ собой поступенный ходъ на нижнюю терцію и обратно къ речитативному тону.

Средневѣковая пунктація съ ея *четырьмя* знаками—*punctus circumflexus, punctus elevatus, punctus versus* и *punctus interrogativus*—въ пятнадцатомъ вѣкѣ совершенно исчезла, но тѣмъ больше вниманія теоретики стали удѣлять системѣ церковныхъ акцентовъ, какъ ихъ называли въ то время. Что эта система не является исключительнымъ достояніемъ латинской церкви, и что изобрѣтеніе ея Григоріемъ Великимъ представляетъ собой лишь церковную легенду, читатель легко признаетъ на основаніи всего нами выше изложеннаго. Но весьма возможно, что во время Григорія Великаго этотъ способъ нотаціи былъ уже знакомъ въ Римѣ, хотя бы въ самыхъ зачаточныхъ формахъ, ибо иначе трудно было бы понять распространеніе григоріанскаго пѣнія въ далекихъ варварскихъ странахъ, куда по преданію самъ папа направлялъ своихъ миссіонеровъ со списками своего антифонарія.

Исчезновеніе лекціоннаго письма.

Появленіе невменной нотаціи въ Римѣ.

Литургійныя книги VIII вѣка. Какъ бы тамъ ни было въ восьмомъ вѣкѣ литургійныя книги не были еще снабжены мелодическими записями. Но отсутствіе такихъ записей въ двухъ рукописяхъ, до насъ дошедшихъ, все же не исключаютъ возможности, что уже въ серединѣ восьмого столѣтія существовало вполнѣ развитое вокальное письмо. Многочисленныя войны, не разъ опустошавшія центръ всей христіанской мысли, не пощадили даже самыхъ священныхъ ея памятниковъ, и богослужебныя книги ранняго средневѣковья дошли до насъ лишь въ видѣ случайныхъ остатковъ нѣкогда обширной церковной сокровищницы.

Средневѣковыя таблицы невменныхъ знаковъ. Названія латинскихъ невмъ дошли до насъ въ видѣ таблицъ въ различныхъ сочиненіяхъ средневѣковыхъ теоретиковъ. Эти источники даютъ намъ возможность сдѣлать классификацію наиболѣе употребительныхъ невмъ и привести ихъ въ стройный порядокъ, несмотря на многія противорѣчія, какія существуютъ въ отдѣльныхъ трактатахъ по данному вопросу. Мы раздѣляемъ всѣ средневековыя невмы на двѣ основныя категоріи: на *штриховыя* и *крючковыя*. Формы первыхъ могутъ легко быть произведены отъ греческихъ акцентовъ. Въ эпоху, когда евангеліе и апостольскія посланія, написанныя на греческомъ языкѣ, этомъ универсальномъ языкѣ христіанства, получили всеобщее распространеніе, чтецы священнаго писанія стали обозначать, какъ мы видѣли выше, въ текстѣ то мѣсто, гдѣ голосъ долженъ былъ подниматься или опускаться на одну ступень, простой прямой или косой чертой. Тамъ, гдѣ голосу приходилось подниматься или опускаться на двѣ ступени, ставились соотвѣтственно двѣ черты или двѣ точки, одна подъ другой. Впослѣдствіи, усложненіе церковныхъ мелодій привело къ тому, что стали соединять нѣсколько знаковъ въ одинъ, составляя изъ нихъ геометрическія фигуры въ

Двѣ категоріи невмъ.

видѣ тупыхъ угловъ, зигзагообразныхъ линій и т. д. Для того, чтобы избѣжать сомнѣній, поднимается ли голосъ съ высшей ступени на низшую или наоборотъ, мѣсто вступленія отмѣчалось внизу или наверху утолщеніемъ линіи. Для вокальной фигуры, при которой голосъ поднимался сначала къ болѣе высокому тону, а потомъ возвращался къ исходному, примѣнялся знакъ греческаго акцента «circumflexus». Такія *штриховыя* невмы не возбуждаютъ никакого сомнѣнія относительно ихъ тоническаго и діатоническаго содержанія. Выработка формъ невменныхъ знаковъ.

Менѣе ясенъ вопросъ о *крючковыхъ* невмахъ, въ основу которыхъ положенъ знакъ *апострофа* ('). Гибкости и неопредѣленности крючковъ повидимому съ самаго начала соотвѣтствовала неопредѣленность звуковыхъ отношеній, ими символизуемыхъ. Всѣ эти знаки передавали графически тональныя фигуры, лишенныя опредѣленности діатоники, и соотвѣтствовали хроматическимъ измѣненіямъ и ритмическимъ украшеніямъ. Крючковыя невмы.

Число невменныхъ знаковъ было довольно велико. Для различенія ихъ невменнымъ знакамъ придавали различныя названія, частью латинскаго, частью греческаго, а частью сѣвернаго происхожденія. Всѣ эти тональные іероглифы средневѣковья мы подраздѣляемъ на *четыре* класса. Названія невмъ.

Первый классъ—это классъ *простыхъ* невмъ, «*simplex neuma*». Сюда относятся двѣ простѣйшія формы: *Punctum* ˙ и *Virga* ! Punctum *мелодически* обозначаетъ болѣе низкую ноту, *ритмически*—болѣе краткую. Virga (греческій «accentus acutus») въ *вертикальномъ* положеніи обозначаетъ мелодически болѣе высокій тонъ, въ *горизонтальномъ* же положеніи «*Virga jacens*»—спусканіе на болѣе низкую ступень. Ритмически «Virga» обозначаетъ большую длительность. Оба простѣйшихъ знака повторялись и группировались между собой. Повтореніе этихъ знаковъ (носившее названіе Bivirga, Trivirga, Bipunctum, Tripunctum) обозначало повтореніе одного и того же тона: Классификація невмъ. Простѣйшія невмы.

Bivirga ||, *Trivirga* ||| *Bipunctum*

Комбинаціи virga и punctum получили особыя названія *Scandicus*, *Salicus*, *Climacus*.

Второй классъ. Сюда относятся невмы, обозначающія нѣсколько тоновъ (*Neumae compositae*). Основнымъ типомъ этого класса былъ знакъ √ *pes* или *podatus* отъ греческаго «πούς»—стопа, форму которой онъ напоминалъ. Онъ обозначаетъ мелодически соединеніе *двухъ* тоновъ—высшаго и низшаго, ритмически же ямбъ. Противоположное значеніе имѣетъ *Flexa* или *clinis* (отъ латинскаго *flectere* и греческаго κλίνω—сгибаю)—нисходящій интервалъ, трохей. Форма его подковообразная. Составныя невмы.

Третій классъ изображаетъ особую манеру вокальной передачи. Этой цѣли служили: *Plica*, «скользя», *gutturalis*—вокальный форшлагъ, исполняемый горловымъ звукомъ, *Quilisma*—дрожащее движеніе на одномъ и томъ же тонѣ. Невмы, обозначающія манеру вокальной передачи.

Четвертый классъ включаетъ невмы, обозначавшія цѣлыя нотныя формулы. Сюда относятся *Pressus*, представлявшій *каденцообразный* оборотъ въ мелодіи, *Cephalicus* (отъ греческаго κεφαλή—голова), обозначавшій два тона съ portamento на одномъ изъ нихъ. Невмы—нотныя формулы.

Комбинаціонныя формы.

Мы привели лишь важнѣйшіе изъ невменныхъ знаковъ. При комбинаціи отдѣльныхъ элементарныхъ формъ между собой получались самыя разнообразныя возможности вокальныхъ обозначеній, и неудивительно, что изученіе ихъ въ пѣвческихъ школахъ обычно продолжалось нѣсколько лѣтъ. Переходъ отъ речитативнаго исполненія къ пѣвческому (то-есть отъ лекціонныхъ акцентовъ къ мелодическому письму) потребовалъ отъ пѣвцовъ усилія запоминать мелодіи, столь трудно сразу усваиваемыя слухомъ.

Всѣ *штриховыя* невмы въ отношеніи своего начертанія могутъ быть сведены къ комбинаціи *двухъ* греческихъ знаковъ, акцента *gravis* и *acutus*, какъ явствуетъ изъ прилагаемой таблицы:

Таблица наиболѣе употребительныхъ невмъ.

№	Названіе.	Составъ.
1	Punctum.	Gravis.
2	Virga.	Acutus.
3	Clivis.	Acutus, gravis.
4	Podatus.	Gravis, acutus.
5	Scandicus (Salicus).	Gravis, gravis, acutus.
6	Climacus.	Acutus, gravis, gravis.
7	Torculus.	Gravis, acutus, gravis.
8	Porrectus.	Acutus, gravis, acutus.
9	Podatus subpunctis.	Gravis, acutus, gravis, gravis.
10	Climacus resupinus.	Acutus, gravis, gravis, acutus.
11	Scandicus flexus.	Gravis, gravis, acutus, gravis.
12	Scandicus subpunctis.	Gravis, gravis, acutus, gravis, gravis.
13	Torculus resupinus.	Gravis, acutus, gravis, acutus.
14	Porrectus flexus.	Acutus, gravis, acutus, gravis.
15	Porrectus subpunctis.	Acutus, gravis, acutus, gravis, gravis.

Невменная семеіографія, несмотря на свою расплывчатость, несла въ себѣ зародыши болѣе совершеннаго будущаго нотописанія, вплоть до нашихъ дней. Если наше современное нотное письмо даетъ намъ возможность сразу обозрѣть тончайшую ткань сложной композиціи и видѣть воочію всю архитектуру музыкальнаго сочиненія, раньше чѣмъ оно будетъ воспринято нашимъ слухомъ, то это результатъ развитія принципа, положеннаго въ основу невменнаго письма. Творцами невменнаго письма были предусмотрѣны всевозможныя повышенія и пониженія голоса при музыкальной декламаціи текста, и то, о чемъ мечталъ впослѣдствіи Рихардъ Вагнеръ, идеальное словопѣніе, до извѣстной степени уже въ девятомъ вѣкѣ осуществлено было церковными реформаторами.

Невменное письмо, какъ основа дальнѣйшаго развитія музыкальной нотаціи.

Литература къ шестой главѣ.

Исторія музыкальной теоріи средневѣковья весьма обстоятельно изложена въ превосходной книгѣ *H. Riemann'a «Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert» (Leipzig 1898)*, а также, въ болѣе сжатомъ видѣ, въ первой части его *«Katechismus der Musikgeschichte» (Leipzig 1909)*. Интересную главу теоретикамъ IV и VI вѣка посвящаетъ во *второмъ* томѣ своей *«Geschichte der Musik» A. Ambros*. Очень цѣнной для изученія музыкальной идеологіи средневѣковья является работа *J. Abert'a*: *«Die Musikanschauung der Mittelalters und ihre Grundlagen» (Leipzig 1905)*.

Что касается вопроса о происхожденіи и формахъ невменнаго письма, то новѣйшее время особенно богато выдающимися работами въ этой области. Во главѣ этихъ научныхъ изслѣдованій необходимо поставить трактатъ *O. Fleischer'a «Neumenstudien»* 3 части *(Leipzig 1895—1904)* и болѣе новую превосходную книгу *P. Wagner'a «Neumenkunde. Paläographie des liturgischen Gesang». (Leipzig 1912.)* Ритмику невмъ изслѣдовалъ *G. Houdard «Le rhythme du chant grégorien» (Paris 1899)*.

Литература о византійскомъ невменномъ письмѣ была указана выше.

По исторіи латинскаго лекціоннаго письма въ этомъ краткомъ перечнѣ необходимо указать: *P. A. O. Staerck. «Manuscripts latins du V-e au XIII siècle, conservés á la Bibliotèque Impériale de Saint-Petersbourg». 2 vol 1910.*

P. S. Thibaut. «Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'Église latine». 1912.

Къ исторіи хирономіи см. книгу: *G. Schünemann «Geschichte des Dirigierens». Leipzig 1910.*

ОТДѢЛЪ ВТОРОЙ.

Начало и развитіе многоголосной музыки.

(1000—1600.)

ГЛАВА СЕДЬМАЯ.

Начальныя формы полифоніи. Народная и церковная многоголосная музыка. Органумъ. Сольмизація и буквенная нотопись. Теоретическая мысль въ IX—XII вѣкахъ.

Античная гомофонія и средневѣковая полифонія.

Изслѣдованіе древне-греческаго музыкальнаго искусства показало съ неопровержимою очевидностью, что античному міру было совершенно чуждо сознаніе того, что звуки находятся въ нѣкихъ соотношеніяхъ между собою, и что два, три или болѣе различныхъ тона, звуча одновременно, придаютъ музыкѣ особую красоту. Всѣ попытки найти у грековъ подобіе многоголосной музыки приводили лишь къ установленію того факта, что въ античной музыкѣ дѣйствительно существовалъ способъ исполненія, при которомъ одинъ голосъ пѣлъ какую-либо простую мелодію, а инструментъ, сопровождавшій вокальную партію, оплеталъ ее различными фигураціями. Однако, подобный способъ исполненія, который греки называли «гетерофоніей», какъ мы уже указали выше, отнюдь не можетъ считаться предшественникомъ *полифоническаго* стиля, зародившагося въ концѣ перваго тысячелѣтія христіанской эры.

Появленіе многоголосія въ X вѣкѣ.

Появленіе *полифоніи* составляетъ одно изъ чудесъ въ исторіи искусства, надъ истолкованіемъ котораго изощрялись лучшіе изслѣдователи его судебъ. Несмотря на то, что многоголосная музыка слѣдуетъ непосредственно за періодомъ одноголосія (гомофоніи), новый стиль не находится въ преемственной связи съ нимъ. Одноголосная музыка создала свои совершенно законченныя мелодическія формы, и для многихъ раннихъ историковъ музыки примѣненіе къ этимъ мелодіямъ сопровожденія представляла своего рода «готическое» художественное варварство. Къ числу такихъ безусловныхъ поклонниковъ средневѣковой гомофоніи между прочимъ принадлежалъ и великій *Жанъ-Жакъ-Руссо*. Въ своемъ музыкальномъ словарѣ онъ опредѣленно высказываетъ эту мысль о пагубности полифоніи для развитія средневѣковаго музыкальнаго искусства.

Руссо о полифоніи.

Вопросъ о происхожденіи многоголосія.

Подобно греческому пѣнію григоріанскій хоралъ исполнялся одноголосно, и намъ совершенно неизвѣстно, когда человѣчество впервые напало на мысль исполнять эти пѣснопѣнія не унисонно, то-есть при одновременномъ звучаніи двухъ тоновъ одной и той же высоты, а въ иныхъ соотношеніяхъ тоновъ такимъ способомъ, что голоса, расходясь изъ однозвучія, образовали различные

интервалы, сливаясь въ заключеніи вновь въ унисонѣ. Между тѣмъ вопросъ о происхожденіи многоголоснаго письма представляетъ собой одинъ изъ самыхъ жгучихъ вопросовъ историческаго изслѣдованія, ибо безъ разрѣшенія этой проблемы наше современное музыкальное искусство оказывается какъ бы лишеннымъ прочнаго историческаго фундамента.

Распространенная у прежнихъ историковъ точка зрѣнія, что искусство многоголоснаго письма зародилось на лонѣ римской церкви, есть заблужденіе, основанное на незнаніи свѣтской музыки ранняго средневѣковья. Чѣмъ ближе мы знакомимся съ музыкальнымъ бытомъ ранняго средневѣковья, тѣмъ яснѣе мы убѣждаемся въ томъ, что церковь въ раннемъ средневѣковьѣ занимала позицію рѣзко враждебную народной многоголосной музыкѣ, какъ искусству несовмѣстимому съ чистотою церковныхъ догматовъ, и еще въ началѣ XIV столѣтія папа *Іоаннъ XXII* обрекъ въ своей буллѣ «*Docta sanctorum*» полифонію на полное изгнаніе изъ области богослужебнаго пѣнія. Не здѣсь, слѣдовательно, мы должны искать источника средневѣковой многоголосной музыки.

Полифоническая музыка и церковь.

Булла папы Іоанна XXII.

Благодаря новѣйшимъ изслѣдованіямъ, въ особенности интересной книгѣ *В. Ледерера: «Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitrag zur Musik und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters» (1906), т. I*, въ настоящее время родиной многоголосной музыки считается сѣверъ Европы. *Кельты* являлись первыми въ исторіи выразителями гармоническаго ощущенія и въ эпоху переселенія народовъ распространили элементы новаго звукосозерцанія по всей Европѣ. Почему именно этотъ народъ развилъ въ себѣ чувство гармоніи, прирожденное всѣмъ людямъ, но не получившее развитія въ античной музыкальной культурѣ, мы сказать опредѣленно не можемъ. Нѣкоторый свѣтъ на вопросъ о зарожденіи многоголосія проливаетъ самая конструкція кельтскихъ народныхъ инструментовъ. Ихъ смычковые инструменты, на которыхъ возможно было играть лишь задѣвая сразу нѣсколько струнъ, органиструмъ и волынка съ ея эффектомъ примитивнаго органнаго пункта, пріучали ухо къ простѣйшимъ сочетаніямъ тоновъ и будили сознаніе гармоническаго чувства.

Кельты и германцы, какъ первые выразители гармоническаго чувства.

Конструкція смычковыхъ инструментовъ ранняго средневѣковья.

Наиболѣе примитивная форма гармоніи, движеніе мелодіи на выдержанномъ основномъ тонѣ, знакома намъ по музыкѣ восточныхъ народовъ. Такое многоголосіе осуществлялось на вышеуказанныхъ инструментахъ, благодаря звучанію такъ-называемыхъ «бурдоновъ», то-есть струнъ, расположенныхъ по обѣ стороны грифа, или басовой квинты волынки. Такимъ образомъ, наивная прелесть простѣйшей гармоніи впервые была испытана въ инструментальной музыкѣ и только впослѣдствіи была перенесена на пѣніе. Англійскій писатель XII столѣтія *Gerald de Bari* (*Geraldus Cambrensis*) свидѣтельствуетъ, что на сѣверѣ Европы, въ особенности въ Шотландіи, многоголосное пѣніе пользовалось популярностью съ древнѣйшихъ временъ. Ученый епископъ высказываетъ предположеніе, что въ Шотландію этотъ способъ пѣнія перенесенъ былъ изъ Скандинавіи. Описывая нравы жителей Уэльса (Cambria—древній Уэльсъ) *Geraldus* говоритъ, что мѣстное населеніе никогда не поетъ въ унисонъ, какъ другіе народы, но всегда на разные голоса. Поэтому и въ хорахъ пѣвцовъ, какіе обычно собираются въ Уэльсѣ, можно услышать столько же голосовъ, сколько имѣется исполнителей какой-либо пѣсни. Въ сѣверныхъ областяхъ Британіи и

Geraldus Cambrensis.

Многоголосное пѣніе въ Уэльсѣ.

на побережьѣ Іоркшира народъ примѣняетъ тотъ же способъ пѣнія, однако жъ съ меньшимъ разнообразіемъ голосовъ, такъ какъ тамъ практикуется всего лишь *двухголосное* пѣніе. Если вѣрить далѣе тому же источнику, такой способъ исполненія являлся національной особенностью британской музыки. Онъ не былъ заимствованъ извнѣ, и гармоническое чувство столь глубоко коренилось въ музыкальномъ сознаніи британцевъ, что даже маленькія дѣти умѣли импровизовать многоголосное пѣніе безъ всякаго указанія со стороны взрослыхъ. Gerald de Bari въ особой главѣ своей «*Descriptio Cambriae*» («описаніе Уэльса») перечисляетъ различные способы голосоведенія, всегда заканчивающіеся консонансомъ, и называетъ подобные ансамбли «*organica* cantilena». Такимъ образомъ, съ несомнѣнностью устанавливается, что та форма многоголоснаго пѣнія, которая въ девятомъ вѣкѣ получила названіе *органума*, давно уже составляла достояніе культурныхъ народовъ сѣвера и отнюдь не можетъ быть приписана самостоятельному изобрѣтенію монаховъ-музыкантовъ.

Двухголосное пѣніе.

Organica cantilena.

Уэльсъ, колыбель британской націи, страна бардовъ, былъ мѣстомъ рожденія народной многоголосной музыки. Послѣ покоренія Уэльса въ XIII столѣтіи древнее кельтійское искусство многоголоснаго пѣнія распространилось первоначально въ Англіи и Франціи, а оттуда по Италіи и Германіи. Монахи-теоретики еще гораздо ранѣе переняли многоголосную импровизацію, исказивъ ее и придавъ ей характеръ мертвой догмы. Только въ XV столѣтіи на родинѣ полифоническаго искусства возникло новое музыкальное движеніе, которое придало полифоніи ея подлинную прекрасную характерную творческую мощь и сдѣлало ее фундаментомъ всей дальнѣйшей музыкальной культуры.

Распространеніе многоголоснаго пѣнія.

Первую запись многоголоснаго письма мы находимъ въ анонимномъ трактатѣ «*Musica enchiriadis*» (характерный византинизмъ — *enchiriadis*, руководство), составленіе котораго съ нѣкоторымъ вѣроятіемъ можетъ быть приписано фламандскому монаху *Гукбальду* изъ монастыря С. Аманъ, близъ Турнэ 3(40—930). Но еще до него искусство органированія «Ars organandi» упоминается у ирландскаго философа *Скота Эригена* (ум. въ 880 году), и, конечно, не случайнымъ является то обстоятельство, что первое свидѣтельство объ «органумѣ» мы находимъ у англійскаго мыслителя. Несомнѣнно, что естественное музыкальное чутье народа не могло не повліять на исполненіе григоріанскаго хорала въ церкви, и никакія запретительныя мѣры не могли воспрепятствовать проникновенію силъ жизни за монастырскія стѣны. Монахъ Гукбальдъ свою долгую жизнь провелъ въ размышленіяхъ о проблемѣ многоголоснаго пѣнія. Руководясь образцами народнаго пѣнія онъ установилъ для импровизаціи сопровождающаго голоса къ данной хоральной мелодіи правило, на основаніи котораго церковныя пѣснопѣнія должны были исполняться такимъ образомъ: два голоса, исходя изъ унисона, движутся непрерывно на опредѣленномъ разстояніи, а именно кварты, другъ отъ друга. Въ случаѣ же удвоенія нижняго голоса октавой, которое допускалось Гукбальдомъ и обращало органумъ въ трехголосный, голоса идутъ квинтами, сходясь затѣмъ вновь къ исходной точкѣ. Такое пѣніе казалось музыкальному вкусу Гукбальда чрезвычайно пріятнымъ, по сравненію съ многоголосіемъ сѣверныхъ народовъ, основанному на пользованіи иными интервалами, а именно терціями и секстами. Почему Гукбальдъ ограничивалъ свободу многоголосной импровизаціи къ данной мелодіи именно

Musica enchiriadis.

Гукбальдъ.

интервалами кварты и квинты, онъ самъ, или быть можетъ анонимъ X столѣтія, объясняетъ на страницахъ «Musica enchiriadis» и другого трактата «Harmoniae Institutio», приписываемаго ему же. «Унисонъ не есть ни интерваль, ни настоящій консонансъ, но тождество. Консонансъ же основанъ на совмѣстномъ звучаніи двухъ тоновъ, непринадлежащихъ къ одной и той же ступени гаммы, и, слѣдовательно, представляетъ каждый нѣчто особое. Консонансъ это разумное смѣшеніе двухъ тоновъ, которое получается лишь въ томъ случаѣ, когда два голоса, исходящіе изъ двухъ различныхъ источниковъ, образуютъ созвучіе, напримѣръ, когда дѣтскій и мужской голосъ поютъ одно и то же (то-есть поютъ въ октаву) или какъ это бываетъ при такъ-называемомъ органумѣ. Органумъ, называемый также діафоніей, состоитъ не изъ однороднаго, но изъ согласно раздѣльнаго пѣнія. Существуютъ простые и сложные консонансы. Простые суть—діатессаронъ (греческое обозначеніе *кварты*), діапента (*квинта*) и діапазонъ (*октава*), а изъ этихъ трехъ составляются уже прочіе. Октава очень мало отличается отъ унисона, ибо каждый тонъ ея какъ бы вновь рождается на восьмомъ мѣстѣ и вводитъ съ собою новый порядокъ. Каждую мелодію можно удвоить въ двухъ и трехъ октавахъ. Это простѣйшее созвучіе. Въ особенности же подходитъ названіе органума или діафоніи къ прочимъ консонансамъ—квартамъ и квинтамъ. Квинта въ движеніи мелодіи даетъ такую же послѣдовательность тоновъ, какъ и въ основномъ положеніи. Поэтому выполнить органумъ въ квинтахъ—не трудно. При квартѣ наступаютъ другія соотношенія—вотъ почему такой органумъ примѣнимъ не во всѣхъ случаяхъ, и имъ надлежитъ пользоваться искусно и съ осторожностью».

Понятіе консонанса у Гукбальда.

Мелодическое движеніе въ «органумѣ».

Гукбальдовскій «органумъ» представлялъ собой, такимъ образомъ, механическое повтореніе какой-либо мелодіи во второмъ голосѣ, причемъ такая вокальная импровизація не нуждалась въ особыхъ научныхъ комментаріяхъ, но уже съ начала девятаго вѣка музыкально-теоретическая мысль начинаетъ настолько крѣпнуть, что нѣкоторыя завоеванія ея дошли почти неизмѣненными до нашихъ дней. При такомъ развитіи теоріи въ эпоху ранняго средневѣковья народная музыка не могла не служить предметомъ ея обстоятельнаго изученія. Вѣдь уже съ IX вѣка (886 г.) въ Оксфордскомъ университетѣ была основана каѳедра музыкальной науки, и первый представитель ея, уроженецъ Уэльса, сдѣлалъ поэзію бардовъ (то-есть первые предположительные начатки народнаго многоголосія) предметомъ академическаго преподаванія. Самое созданіе теоріи органума было попыткой согласовать традиціи теоріи, восходившія къ Боэцію, съ народной музыкальной практикой. Именно основываясь на привилегированномъ положеніи кварты въ греческой теоріи, Гукбальдъ настаиваетъ на томъ, что центръ тяжести органума представляетъ параллельное движеніе въ квартахъ.

Музыкально-теоретическая мысль IX столѣтія.

Первыя попытки ученаго многоголосія исходили изъ *мелодическаго* начала, какъ мы это уже видѣли изъ описанія органума Гукбальда. Онѣ отнюдь не представляли собой послѣдовательнаго соединенія аккордовъ, изученіе которыхъ составляютъ основу нашего современнаго музыкальнаго образованія, ибо самое понятіе «аккорда» было еще чуждо тому времени. Примитивная форма церковной полифоніи заключалась въ импровизаціи второго голоса къ данной мелодіи или въ комбинаціи нѣсколькихъ голосовъ въ одно созвучное цѣлое, и такой способъ композиціи можетъ быть обозначенъ терминомъ, который возникъ только въ

Контрапунктическое и гармоническое письмо.

XIV столѣтіи, но несомнѣнно знакомъ читателю, а именно «*контрапунктомъ*». Настоящее же гармоническое письмо, построенное на преобладаніи понятія «аккорда» и гармоническаго сопровожденія господствующей мелодіи, возникло позднѣе, чѣмъ контрапунктическое. Создателемъ системы гармоніи является великій *Жанъ Филиппъ Рамо* въ первой половинѣ XVIII столѣтія. Въ девятомъ же и послѣдующихъ вѣкахъ не можетъ быть еще и рѣчи о контрапунктическомъ письмѣ или ученіи объ аккордахъ въ современномъ пониманіи этого слова. Дѣло шло лишь о первыхъ неуклюжихъ попыткахъ одновременнаго веденія нѣсколькихъ голосовъ, причемъ преобладалъ принципъ *мелодическій*, а не гармоническій, какъ въ наши дни. При полной своей зависимости отъ античной теоріи, совершенно невѣрно понятой, средневѣковая музыкальная мысль обречена была на долгое безплодное блужданіе въ поискахъ новыхъ художественныхъ формъ.

Преобладаніе мелодическаго принципа.

При такомъ положеніи дѣла великимъ благодѣяніемъ для искусства было появленіе въ началѣ XI вѣка высокоодареннаго музыканта, который смѣло провозгласилъ преимущество живого музыкальнаго ощущенія надъ мертвой догмой. То былъ бенедектинскій монахъ *Гвидо Арентинскій*, жившій отъ 995—1050 года (даты установлены не совсѣмъ точно), одинъ изъ любимыхъ героевъ исторіи музыки, которому въ разныя времена приписывалось огромное количество открытій въ области теоріи. Если современная историческая критика и должна до извѣстной степени развѣнчать этого мастера, чрезмѣрно отягощеннаго лаврами ему не принадлежащими, то все же на его долю остается достаточно заслугъ, чтобы признать за нимъ значеніе одного изъ значительнѣйшихъ реформаторовъ въ области музыкальной практики средневѣковья. «Боэцій вполнѣ хорошъ для философовъ», такъ говаривалъ Гвидо, «но едва ли годится для пѣвцовъ». Подобное во всякомъ случаѣ смѣлое отрицаніе авторитета, предъ которымъ благоговѣйно преклонялись поколѣнія музыкантовъ, и который являлся для средневѣковья своего рода музыкальнымъ оракуломъ античной теоріи, свидѣтельствуетъ о новомъ вѣяніи въ области художественной мысли, для насъ болѣе интересномъ, чѣмъ отдѣльныя завоеванія теоріи.

Гвидо Арентинскій.

Освобожденіе отъ авторитета Боэція.

Романское зодчество и церковная полифонія.

Съ исходомъ перваго тысячелѣтія кончается періодъ зависимости старохристіанской музыки отъ античной художественной теоріи. Въ области зодчества наступаетъ господство романскаго стиля съ его богатствомъ архитектурныхъ формъ, и нельзя не уловить аналогіи между постепеннымъ усложненіемъ формъ церковныхъ зданій съ новымъ принципомъ многоголосія, проникшаго въ богослужебную музыку. Между завѣтами античности и новыми возможностями развитія, открывавшимися передъ искусствомъ звуковъ, разверзлась непроходимая пропасть. Второе тысячелѣтіе въ музыкѣ развивается подъ знакомъ самостоятельныхъ художественныхъ идей, но для того, чтобы расчистить пути творческой мысли необходима была коренная реформа музыкальной практики и упрощеніе спутанной и недоступной исполнителю музыкальной теоріи.

Музыкальное образованіе во времена Гвидо.

Во времена Гвидо музыкальное образованіе получило уже широкое распространеніе. Преподаватели музыкальнаго искусства, итальянцы, греки, французы высоко цѣнились среди тогдашнихъ культурныхъ слоевъ. Но сами учителя эти располагали весьма слабыми знаніями, и Гвидо приводитъ разительный примѣръ полнаго невѣжества одного изъ такихъ пѣвцовъ, который смѣ-

шивалъ ничтоже сумняшеся тонику и квинту. Къ тому же уже въ девятомъ вѣкѣ при появленіи многоголосной музыки старая невменная нотація оказалась совершенно неспособной запечатлѣть одновременное движеніе голосовъ. Первый теоретикъ многоголоснаго письма, Гукбальдъ, только осозналъ этотъ основной недостатокъ невменнаго письма и дѣлаетъ весьма неуклюжія попытки зафиксировать отношеніе тоновъ между собой. Эти опыты вызваны были желаніемъ создать нотацію, которая не только могла бы напомнить пѣвцу о рисункѣ ему уже знакомой мелодіи, но и дѣлала бы возможнымъ музыкальное чтеніе мелодій, еще незнакомыхъ по нотнымъ записямъ. Подъ вліяніемъ византійскихъ теоретиковъ Гукбальдъ пользуется для этой цѣли старымъ способомъ буквеннаго музыкальнаго письма, знакомаго уже грекамъ. Еще до него мы встрѣчаемся съ отдѣльными попытками придать бо́льшую опредѣленность невмамъ посредствомъ буквъ, проставленныхъ надъ ними, но подобное соединеніе буквъ и символическихъ знаковъ мелодій не достигало цѣли, ибо для наглядности нотнаго письма необходимо было также графически изобразить теченіе мелодической линіи. Въ «Musica enchiriadis» семь тоновъ діатонической скалы обозначены латинскими буквами: A, B, C, D, E, F, G—нотація, которая служила нотописью для струнныхъ инструментовъ вплоть до XII столѣтія. Не довольствуясь этимъ Гукбальдъ прибавляетъ по византійскому образцу четыре основныхъ знака для четырехъ конечныхъ тоновъ автентическихъ церковныхъ ладовъ. Съ помощью различныхъ обращеній онъ получалъ цѣлую систему знаковъ и связывалъ, такимъ образомъ, теченіе мелодіи со слогами текста.

Соединеніе буквъ и невмъ.

Буквенное обозначеніе тоновъ.

Дасійная нотація.

Кромѣ этой системы нотаціи при помощи четырехъ значковъ, получившей названіе *дасійной* и впервые разъясненной знаменитымъ историкомъ музыки *Ф. Спитта*, Гукбальдъ испробовалъ еще одинъ методъ нотаціи при помощи линій, между которыми располагались отдѣльныя ступени мелодіи. Проставленныя между этими линіями буквы: *T* и *S* (Tonus и Semitonus = тонъ, полутонъ) обозначали величину интервала (тонъ, полутонъ), на который подымалась или опускалась мелодія, а дасійные значки опредѣляли, о какомъ именно тонѣ идетъ рѣчь. Между строчками прописывались слоги текста, соединенные другъ съ другомъ косыми штрихами. Хотя въ этой первой попыткѣ линейнаго письма самыя линіи, а не промежутки между ними, опредѣляютъ собою высоту тона, все же ее необходимо считать отдаленной предшественницей нашей современной нотографіи. Правда, нѣкоторые примѣры изъ «Musica enchiriadis», насчитывающіе до 15 линеекъ съ карабкающимися по нимъ слогами, имѣютъ крайне безпомощный видъ и долгое время считались совершенно неразрѣшимыми музыкальными шарадами.

Первыя попытки линейнаго письма.

Системѣ Гукбальда, однако жъ, не суждено было завоевать себѣ популярности среди церковныхъ пѣвчихъ того времени, которые предпочитали пользоваться невмами. Ближайшій преемникъ Гукбальда въ области музыкальной теоріи графъ *Германъ Верингскій* (1013—1054), монахъ монастыря Рейхенау, прозванный *Контрактусомъ* (contractus = хромой), недовольный старымъ невменнымъ письмомъ, изобрѣлъ способъ обозначенія высоты тоновъ, до тѣхъ поръ неизвѣстный еще средневѣковой музыкальной теоріи. Въ основу этого нотописанія положено то, что совершенно недоставало невменной нота-

цiи, а именно точное обозначенiе интерваловъ и измѣненiя высоты тоновъ. Для этой цѣли *Германъ* примѣнялъ слѣдующiя заглавныя латинскiя буквы и ихъ комбинацiю съ греческой Δ:

Нотацiя Германа Контрактуса.

E = *Equat* (унисонъ).
S = *Semitonium* (полутонъ).
T = *Tonus* (цѣлый тонъ).
TS = *Tonus cum semitonio* (тонъ и полутонъ = малая терцiя).
TT = *Ditonus* (два тона = большая терцiя).
D = *Diatessaron* (кварта).
Δ = *Diapente* (квинта).
Δ*S* = *Diapente cum semitonio* (малая секста = квинта и полутонъ).
Δ*T* = *Diapente cum tono* (большая секста = квинта и тонъ).
Δ*D* = *Diapente cum diatessaron* (квинта и кварта = октава).

Если голосъ подымался на одинъ изъ этихъ интерваловъ, то достаточно было простого обозначенiя указанными буквами, при опусканiи же голоса къ соотвѣтствующей буквѣ прибавлялась еще точка. Само собой разумѣется, что необходимо было также установить первоначальную высоту тона, что и дѣлалось при помощи греческихъ и латинскихъ гласныхъ, означавшихъ отдѣльные церковные лады:

Обозначенiе церковныхъ ладовъ.

α = 1 церковный ладъ.
ε = 2 » »
ι = 3 » »
ο = 4 »
μ = 5 » »
η = 6 » »
γ = 7 » »
ω = 8 » »

Недостатокъ системы Германа Контрактуса.

Способъ нотацiи Германа Контракта, по существу своему, напоминалъ византiйское интервальное письмо и страдалъ лишь тѣмъ недостаткомъ, что малѣйшая ошибка въ обозначенiи какого-либо тона въ корнѣ искажала начертанiе цѣлой мелодiи. Она получила нѣкоторое распространенiе, но въ концѣ-концовъ всѣ ухищренiя, къ которымъ прибѣгали предшественники Гвидо, были заранѣе обречены на неудачу, такъ какъ опредѣленность нотацiи, по существу своему, не могла быть достигнута подобными способами.

Введенiе линейной системы.

Генiальность *Гвидо* заключалась въ томъ, что онъ комбинировалъ латинское буквенное письмо съ невменной семеiографiей не тѣмъ путемъ, какимъ стремился это сдѣлать Германъ Контрактусъ, а путемъ соединенiя невмъ съ *линейной системой*, зачатки которой мы видѣли уже у Гукбальда. Это введенiе линейной системы и сдѣлало *Гвидо д'Ареццо* отцомъ нашей современной музыкальной нотацiи. Принципъ обозначенiя высоты тоновъ при помощи линiй очень простъ. Наша система графическаго изображенiя тоновъ заключается въ размѣщенiи нотныхъ знаковъ на пяти параллельныхъ линiяхъ и въ промежуткахъ между послѣдними. Относительная высота тоновъ при этомъ опредѣляется положенiемъ нотъ на линейной системѣ такимъ образомъ, что нотный знакъ, помѣщенный надъ какой-нибудь линiей, на ней или подъ ней, предста-

вляетъ собою *три* послѣдовательныхъ измѣненій высоты по отношенію къ *абсолютной* высотѣ данной линіи, обозначаемой при помощи латинской буквы. Такимъ образомъ, буква, поставленная передъ данной линіей (впослѣдствіи же такъ-называемый *ключъ*), устанавливаетъ извѣстную высоту и названіе исходной ноты, въ зависимости отъ которой опредѣляются и двѣ остальныя ноты, находящіяся подъ или надъ этой чертой.

Опредѣленіе высоты тоновъ при помощи линій.

Когда и кѣмъ была введена на дѣлѣ первая нотная линія, сказать, конечно, невозможно, но, вѣроятно, еще въ весьма раннюю эпоху въ различныхъ странахъ Западной Европы переписчики стали примѣнять одну линію для упорядоченія невменнаго письма. Эта линія первоначально ставилась надъ текстомъ и проводилась красной краской по пергаменту. Такая красная линія опредѣляла высоту тона «f», какъ показываетъ рукопись X вѣка. Въ одиннадцатомъ вѣкѣ къ этой первой линіи присоединилась еще и вторая для тона «a», которая окрашивалась обычно въ *желтую* и рѣже въ *зеленую*.

Красная линія.

Съ помощью этихъ обѣихъ линій можно было опредѣлять уже *шесть* тоновъ: e, f, g, a, h, c, d. На основаніи же найденнаго принципа, конечно, естественнымъ является переходъ къ болѣе сложной линейной системѣ, въ которой примѣнялось еще большее количество линій для установленія высоты тоновъ, и, раньше всего, третья линія для недостающаго тона. Она первоначально располагалась между линіями, обозначавшими f и c, и для различія отъ нихъ проводилась черной краской. Эта трехлинейная система оказалась достаточной для того, чтобы нотировать на ней большинство распространенныхъ григоріанскихъ мелодій, при помощи распредѣленія тоновъ на самихъ линіяхъ или въ промежуткахъ между ними. Прибавленіе же *четвертой* линіи, обозначавшей тонъ d (внизу) или e (вверху), было сдѣлано уже Гвидо д'Ареццо и дало возможность распредѣлить между ними объемъ въ *девять* тоновъ, наибольшій для григоріанскихъ мелодій.

Трехлинейная система.

Четвертая линія.

Такимъ образомъ, историческая заслуга *Гвидо д'Ареццо* заключается не въ изобрѣтеніи новой системы, а въ упорядоченіи разрозненныхъ попытокъ, сдѣланныхъ его предшественникомъ, начиная съ Гукбальда. Онъ руководился при этомъ желаніемъ внести нѣкоторое единство въ преподаваніе церковнаго пѣнія. Въ самомъ дѣлѣ, неопредѣленность невменной семіографіи приводила къ совершенно произвольному толкованію церковныхъ мелодій, и одинъ изъ современниковъ Гвидо, англійскій ученый *Іоаннъ Коттоніусъ* въ живыхъ краскахъ рисуетъ намъ положеніе хоральнаго пѣнія въ одиннадцатомъ столѣтіи, когда существовало столько же способовъ исполненія каждаго хорала, сколько было пѣвцовъ. «Если одинъ говоритъ», такъ разсказываетъ Коттоніусъ, «меня такъ научилъ мастеръ Трудо, то другой ему отвѣчалъ: а я пою такъ, какъ меня научилъ Альбинъ, третій же прибавляетъ: а мой учитель Соломонъ поетъ совсѣмъ по-иному. И, въ сущности говоря, никто изъ нихъ не знаетъ, какіе интервалы обозначены невмами».

Произвольность толкованія хоральныхъ мелодій.

Гвидо д'Ареццо уничтожилъ возможность повторенія такихъ сценокъ распредѣленіемъ нотныхъ знаковъ (латинскихъ буквъ и невмъ), какъ на самихъ линіяхъ, такъ и въ промежуткахъ между ними. Использованіемъ промежутковъ между линіями была до крайности упрощена прежняя неуклюжая система и сведено до минимума число необходимыхъ линій. Во избѣжаніе недоразумѣній

Ключи. Гвидо ставилъ съ краю нотоносца, на линіяхъ F и C, еще и буквенное названіе этихъ тоновъ, несмотря на то, что линіи окрашены были въ разныя краски. Путемъ постепеннаго видоизмѣненія въ начертаніи этихъ буквъ и получились наши современные *ключи*—скрипичный и басовый.

Измѣненіе начертанія невмъ. Въ качествѣ нотныхъ знаковъ Гвидо примѣнялъ невмы, но дѣлалъ на нихъ утолщенія въ формѣ головокъ и палочекъ, дававшихъ возможность совершенно точно распредѣлять ихъ въ линейной системѣ. Изъ видоизмѣненныхъ Гвидо невмъ уже въ XII вѣкѣ возникло *квадратное* нотное письмо, изъ котораго, Квадратное письмо. благодаря ряду усовершенствованій, образовалась современная нотопись, какъ она практикуется въ наши дни.

Долгое время появленіе квадратной системы приводили въ связь съ такъ-называемымъ *мензуральнымъ* нотнымъ письмомъ, съ помощью котораго, какъ мы увидимъ дальше, оказалось возможнымъ фиксировать не только высоту нотъ, но и ихъ длительность. Однако, самъ Гвидо о такомъ способѣ нотаціи не имѣлъ еще ни малѣйшаго представленія. Онъ попрежнему продолжалъ пользоваться невменнымъ письмомъ, доведя его до той степени совершенства, которая была возможна для записей мелодій, ритмъ коихъ всецѣло зависѣлъ отъ текста. Только съ развитіемъ многоголосія въ музыкѣ появилась потребность нагляднаго изображенія «мензуры», то-есть мѣры нотныхъ длительностей. Для своего же

Распространеніе системы Гвидо. времени Гвидо достигъ того, что ученики его научились читать любую мелодію съ листа къ великому удивленію пѣвческихъ школъ того времени. Когда до папы Іоанна XIX дошла вѣсть о блестящихъ результатахъ, полученныхъ аретинскимъ монахомъ благодаря его новой методѣ, онъ пригласилъ его въ Римъ, чтобы лично убѣдиться въ превосходствѣ педагогическихъ пріемовъ Гвидо. Восхищенный ясностью и простотой новаго метода нотаціи, папа распорядился, чтобы всѣ монастыри и церкви исправили свои богослужебныя книги согласно этой системѣ.

«Сольмизація». Превосходный педагогъ, котораго интересовала не столько теоретическая сторона музыкальнаго искусства, какъ точное исполненіе мелодій пѣвческимъ хоромъ, обогатилъ вокальное искусство еще однимъ чрезвычайно существеннымъ пріемомъ, который вплоть до начала XVIII вѣка сохранился въ преподаваніи хорового пѣнія. Эта система носила названіе «*сольмизаціи*». Первоначально въ основѣ ея лежало использованіе благозвучныхъ слоговъ слѣдующихъ начальныхъ словъ латинскаго гимна св. Іоанну для обозначенія *шести* тоновъ діатонической гаммы:

Ut quaeant laxis	***Ut***
Resonare fibris	***Re***
Mira gestorum	***Mi***
Famuli tuorum	***Fa***
Solve polluti	***Sol***
Labii gestum	***La***
Sancte Iohannes	

Текстъ этого гимна столь же нескладный, какъ и его мелодія, представляетъ собою молитву пѣвцовъ съ просьбой оградить ихъ отъ внезапной хрипоты. Эту распространенную мелодію Гвидо превосходно использовалъ для своей педаго-

гической цѣли. Дѣло въ томъ, что въ напѣвѣ этой молитвы каждый слѣдующій стихъ начинается одной ступенью выше предыдущаго, и такъ какъ первый стихъ начинается съ С (до), то слоги *ut, re, mi, fa, sol, la* падаютъ на тѣ тоны, на которые эти латинскія обозначенія распространяются и въ наши дни, въ современной гаммѣ, то есть на c, d, e, f, g, a. Музыкальное построеніе гимна св. Іоанну.

Во времена Гвидо, однако, эти слоги имѣли значеніе звуковой символики, а не реальнаго обозначенія отдѣльныхъ ступеней, для которыхъ сохранялись прежнія латинскія буквенныя обозначенія. Съ помощью ихъ Гвидо отмѣчалъ лишь послѣдованіе ступеней въ звукорядѣ и мѣстонахожденія въ немъ цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, что имѣло особое значеніе при запоминаніи мелодій. Ученики гвидовской школы пріучались къ тому, чтобы вмѣстѣ со слогами ut, re и т. д., въ какой мелодической послѣдовательности они бы ни встрѣчались, представлять себѣ мысленно начало каждой изъ шести фразъ, изъ которыхъ состоялъ гимнъ. Такая система обученія приводила къ тому, что любой тонъ совпадалъ въ сознаніи ученика съ соотвѣтствующимъ слогомъ, и методъ Гвидо давалъ, такимъ образомъ, возможность сравнительно легко читать съ листа незнакомую мелодію въ объемѣ не свыше шести ступеней. Значеніе сольмизаціонныхъ слоговъ.

Самъ Гвидо въ письмѣ къ своему другу монаху Михаилу, слѣдующимъ образомъ характеризуетъ педагогическій смыслъ этихъ новыхъ обозначеній ступеней: «Молитва Св. Іоанна», говоритъ онъ въ своемъ письмѣ, «начинается въ шести своихъ различныхъ частяхъ шестью различными тонами. Кто научится путемъ прилежной работы сразу находить начальный тонъ каждаго стиха, тотъ сможетъ легко интонировать эти шесть звуковъ, гдѣ бы ему ни приходилось ихъ находить». Объясненіе системы Гвидо.

Изъ этихъ скудныхъ указаній мастера впослѣдствіи развилась цѣлая система мелодики, изученіе которой сдѣлалось обязательнымъ для всякаго церковнаго пѣвчаго. Повидимому, самъ Гвидо не былъ прикосновененъ къ созданію того тяжкаго креста для бѣдныхъ пѣвчихъ, какъ была прозвана впослѣдствіи эта система, и въ развитомъ видѣ она встрѣчается лишь у теоретиковъ въ XIII столѣтіи, а своихъ ярыхъ приверженцевъ нашла только среди учителей музыки XV столѣтія, особенно въ итальянскихъ трактатахъ. Ученіе о сольмизаціи зародилось вслѣдствіе нѣкоего конфликта между косной теоріей церковныхъ ладовъ, заимствованныхъ изъ античной музыки, и живой художественной практики более поздней эпохи средневѣковья. Это противорѣчіе теоріи и практики выразилось сперва въ ограниченіи системы построенія тоновъ *шестью* ступенями (гексахордъ) въ противуположность традиціонному протяженію церковныхъ ладовъ на октаву, а затѣмъ въ необходимости даже при ограниченномъ объемѣ мелодій строить ее на переходѣ изъ одного гексахорда въ другой, то-есть на смѣнѣ гексахордовъ. Система сольмизаціи дѣлила весь объемъ звуковъ средневѣковой музыки, заключавшей въ себѣ двѣ съ половиной октавы, то-есть двадцать тоновъ отъ большого *C* до одночертнаго *e* на *семь* шестиступенныхъ звукорядовъ (гексахордовъ). Гексахордъ, построенный на основаніи мелодіи молитвы Св. Іоанну, приведенной нами выше, имѣетъ слѣдующій видъ: Развитіе системы сольмизаціи. Конфликтъ между системой церковныхъ ладовъ и музыкальной практикой средневѣковья.

c, d, e $\frac{1}{2}$ f, g, a

ut, re, mi, fa, sol, la

Натуральный гексахордъ.

Такой гексахордъ назывался *натуральнымъ*. Въ немъ наименьшее разстояніе между тонами, то-есть шагъ въ полутонъ e — f обозначался слогами mi — fa. Совершенно аналогично построенный гексахордъ можно получить, исходя и отъ тона g. Въ этомъ звукорядѣ взаимоотношеніе тоновъ будетъ совершенно одинаковое съ натуральнымъ гексахордомъ

g, a, h $\frac{1}{2}$ c′, d′, e′
ut, re, *mi*, *fa*, sol, la
c, d, e $\frac{1}{2}$ f, g, a

Согласно ученію о сольмизаціи, въ которыхъ латинскіе слоги представляли не реальное обозначеніе тоновъ, а лишь средство запоминанія послѣдовательности шаговъ въ цѣлый тонъ и полутонъ, каждый изъ тоновъ второго гексахорда обозначался также сольмизаціонными слогами Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, и, слѣдовательно, шагъ въ полутонъ и въ этомъ гексахордѣ обозначался слогами Mi—Fa. Такимъ образомъ, какъ видитъ читатель, въ системѣ сольмизаціи всякій шагъ въ полутонъ обозначался неизмѣнно слогами: Mi—Fa. Гексахордъ, начинающійся съ тона g, получилъ названіе *твердаго* гексахорда. Для объясненія этого названія намъ необходимо будетъ сдѣлать небольшой экскурсъ въ область средневѣковой теоріи. Для того, чтобы построить далѣе гексахордъ, исходящій отъ F и представляющій собою точную аналогію съ натуральнымъ гексахордомъ c—a, необходимо прибѣгнуть къ замѣнѣ ступени h нашимъ современнымъ b, то-есть къ пониженію ея на полутонъ.

Твердый гексахордъ.

f, g, a, b(!), c′, d′
ut re mi fa sol la

(При сохраненіи же ступени h невозможно получить гексахорда, построеннаго по типу гексахорда c—a. Въ такомъ гексахордѣ: f, g, a, h, c, d — не имѣлось бы шага въ полутонъ.) цѣл. тонъ.

Такое пониженіе ступени h практиковалось уже и въ греческой музыкѣ, во избѣжаніе непріятнаго для слуха интервала f—h, который долженъ былъ бы получиться въ мелодіяхъ autentus tritus (f—F, третьяго церковнаго лада). Именно интервалъ въ *три* цѣлыхъ тона, «тритонъ» (tritonus), то-есть *увеличенная кварта*, имѣлъ напряженный для слуха характеръ. Средневѣковое звукосозерцаніе очень рано стало ощущать музыкальную ненормальность этого интервала, получившаго сердитое названіе «дьявола въ музыкѣ» (diabolus in musica) и необходимость смягченія его на полутонъ - . Буквенное нотописаніе въ X вѣкѣ уже считалось съ пониженіемъ тона H, который обозначался въ эту эпоху буквой B и принимало *двѣ* формы начертанія B = b, *квадратное* для несмягченнаго твердаго b и *b* круглое — «rotundum» или «*molle*» для пониженнаго смягченнаго B. Такимъ образомъ, объясняется названіе гексахорда g—e *твердымъ* и гексахорда f—b *мягкимъ*. Весь объемъ средневѣковаго мелодическаго пѣнія обнималъ собою двѣ съ половиной октавы отъ нижняго Г до e′ и представлялъ собою слѣдующій звукорядъ:

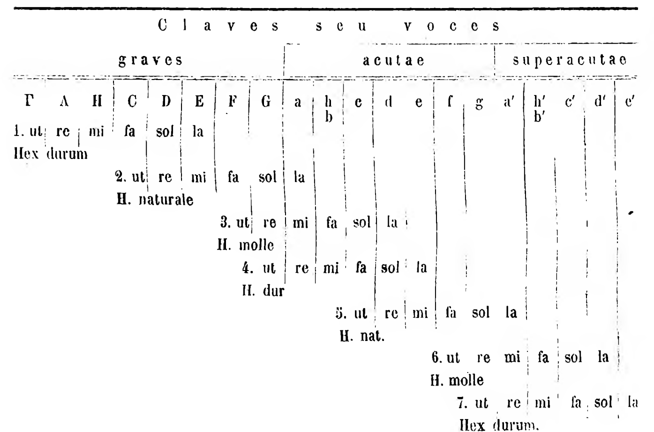
«Diabolus in musica».

B квадратное и b круглое.

Г A H C D E F G a h (b) c d e f g a′ h′ c′ d′ e′

Этотъ звукорядъ раздѣляется на семь гексахордовъ, переходящихъ другъ къ другу. Отъ каждаго g этой скалы образуется *твердый* гексахордъ въ шесть тоновъ; отъ каждаго f шесть тоновъ образуетъ *мягкій* гексахордъ, названный такъ вслѣдствіе примѣненія круглаго b, во избѣжаніе тритона. Наконецъ, начиная съ каждаго c, шесть тоновъ образуетъ *натуральный* гексахордъ. Во всей скалѣ встрѣчаются два полутона и, благодаря примѣненію сольмизаціонныхъ слоговъ, шагъ въ полутонъ, то-есть переходъ отъ третьей къ четвертой ступени, всегда обозначался черезъ *mi—fa*. При разсмотрѣніи нижеслѣдующей таблицы необходимо имѣть еще въ виду, что буквы октавы Г—G носили названіе «graves»—тяжелыя, G—g «acutae» (острыя), g—e «superacutae». Слова vox, или claves, равнозначущи со словомъ звукъ или знакъ, обозначающій положеніе тона:

Таблица сольмизаціонныхъ слоговъ.



Claves seu voces																				
graves								acutae							superacutae					
Г	A	H	C	D	E	F	G	a	h b	c	d	e	f	g	a'	h' b'	c'	d'	e'	
1. ut	re	mi	fa	sol	la															Hex durum
			2. ut	re	mi	fa	sol	la												H. naturale
						3. ut	re	mi	fa	sol	la									H. molle
							4. ut	re	mi	fa	sol	la								H. dur
										5. ut	re	mi	fa	sol	la					H. nat.
													6. ut	re	mi	fa	sol	la		H. molle
														7. ut	re	mi	fa	sol	la	Hex durum.

Въ этой таблицѣ мы видимъ семь звукорядовъ, начинающихъ каждый разъ со слога mi. Согласно сольмизаціонной таблицѣ каждый тонъ обозначается не только соотвѣтствующей латинской буквой, но и слогомъ, къ нему относящимся. Еще въ XVIII столѣтіи путемъ чтенія по вертикали пѣвцы получали сольмизаціонныя названія для каждаго отдѣльнаго тона въ три слога: C-fa-ut; E-la-mi; a-la-re; g-sol-ut. Въ *русскихъ* пѣвческихъ рукописяхъ и нотныхъ печатныхъ церковныхъ книгахъ *цефаутный* [отъ C-fa-ut] ключъ, происхожденіе котораго объясняется строеніемъ средневѣковой сольмизаціонной системы по гексахордамъ, имѣлъ до 80 годовъ прошлаго столѣтія преобладающее значеніе. Цефаутный ключъ.

Пока мелодія не переходила границу одного и того же гексахорда слоги ut, re, mi, fa, sol, la сохраняли свою естественную послѣдовательность, но какъ только пѣніе выходило за границы гексахорда приходилось считаться съ тѣмъ, что мелодія находится въ области другого гексахорда и чтобъ обозначеніе приходилось какъ разъ на шагъ въ полутонъ. Слѣдовательно, соотвѣтственно съ этимъ мѣнялись и названія предыдущихъ ступеней. Эта смѣна слоговъ при переходѣ изъ одного гекса- Теорія мутаціи.

хорда въ другой представляла собою *мутацію* подобно тому, какъ мы переходъ изъ одного строя въ другой называемъ теперь «модуляціей». Для того, чтобы получить правильное обозначеніе шага въ полутонъ черезъ mi-fa, необходимо было разсматривать соединительный тонъ между двумя гексахордами уже съ точки зрѣнія обозначенія новаго гексахорда. Если бы пѣвецъ хотѣлъ спѣть гамму отъ C—c, то подобнаго рода музыкальное предпріятіе сопровождалось переходомъ изъ *второго* въ *четвертый* гексахордъ, такъ какъ въ данномъ примѣрѣ c слѣдуетъ за h.

Согласно нашей таблицѣ соединительный тонъ соль есть «ut» и слѣдующій тонъ носитъ уже названіе «re».

Hex. dur

C, D, E, F, G, a, h $\frac{1}{2}$ c

Hex nat (la)

ut re mi fa sol re mi $\frac{1}{2}$ fa

Если же необходимо было спѣть тонъ c, то пришлось бы переходить изъ *второго* гексахорда въ *третій*, опять-таки на тонѣ G.

hex nat

C D E $\frac{1}{2}$ F G a b c

Hex molle

ut re mi fa sol re mi fa sol

Всѣхъ мутацій насчитывалось 52. Сочетаніе mi и fa (то-есть мутація на ступени b) считалось перечeньемъ; «mi» и «fa» разсматривались, какъ принадлежащіе къ разнымъ гексахордамъ. Въ пѣвческихъ школахъ даже сложилось слѣдующее четверостишіе:

«Mi contra fa»

«mi contra fa	«Столкновене mi и fa
est diabolus in musica	діаволъ въ музыкѣ;
mi—fa	послѣдовательность mi—fa
coelestis harmonia».	небесная гармонія».

Fa supra la.

Другое знаменитое правило пѣвческой школы гласило слѣдующимъ образомъ «una voce supra la semper est canendum fa» (послѣ la слѣдуетъ пѣть fa), то-есть послѣ la непремѣнно долженъ слѣдовать шагъ въ полутонъ. Это fa даже не считалось настоящей мутаціей, и его надлежало пѣть всегда, если только не было указано противоположнаго.

c d e f g a b a g f
ut re mi fa sol la fa mi re ut

но ни въ коемъ случаѣ:
c d e f g a h c g f
ut re mi fa sol la mi
re ut.

Натуральный гексахордъ всегда соединенъ былъ либо съ твердымъ, либо съ мягкимъ и потому носилъ названіе hexachordum servum, «служебнаго гексахорда». Его же разрѣшалось мутировать безъ особой необходимости. Система сольмизаціи была очень трудной, и для примѣненія на практикѣ, въ эпоху уже болѣе позднюю, чѣмъ гвидовская, были изобрѣтены разныя средства запоминанія, особенно такъ - называемая *Гвидонова рука*, съ ея мнимымъ изобрѣтателемъ не имѣвшая ничего общаго. Примѣненіе этой руки, изображеніемъ коей средневѣковые теоретики любили украшать свои трактаты, основывалось на томъ наблюденіи, что количество анатомическихъ элементовъ руки въ точности соотвѣтствовало числу ступеней въ тональномъ объемѣ музыки одиннадцатаго вѣка. При помощи ея пѣвецъ могъ опредѣлить искомый сольмизаціонный слогъ, глядя на свою лѣвую руку, а дирижеръ хора, указывая палочкой на суставы своихъ пальцевъ, напоминалъ исполнителю о ходѣ мелодіи. На изображеніяхъ обычно пунктиромъ обозначался порядокъ отсчитыванія интерваловъ, причемъ счетъ производится съ низшей ноты Г, путемъ постепеннаго опусканія отъ ногтевой фаланги до основанія слѣдующаго пальца.

Hexachordum servum.

Гвидонова рука.

Какъ ни велики были реформы, произведенныя Гвидо д'Ареццо, система сольмизаціи несла въ себѣ зародышъ гибели. Главный недостатокъ ея заключался въ томъ, что, согласно этому ученію, мелодія, объемомъ въ октаву, требовала смѣны двухъ гексахордовъ. Прибавленіемъ къ гексахорду еще одной ступени si можно было бы сразу избѣжать этой музыкальной нелѣпости и положить основу современной тональной системѣ. Но не слѣдуетъ забывать того, что современное тональное чутье было еще чуждо гвидоновской эпохѣ, и мелодіетворчество въ его время преслѣдовало иныя цѣли. Вся система гексахорда, въ сущности говоря, была изобрѣтена для борьбы съ «діаволомъ» въ музыкѣ. Но независимо отъ этой цѣли, въ ней начинаетъ чувствоваться вѣяніе новаго гармоническаго духа. Благодаря ей медленно пробуждалось чувство различія между миноромъ и мажоромъ, а рѣзкое выдѣленіе тоники, доминанты и субдоминанты, въ качествѣ исходныхъ пунктовъ гексахордовъ, подготовило пониманія гармоническаго смысла этихъ ступеней.

Гвидонова система гексахордовъ и современная система.

Пробужденіе гармоническаго чувства.

Ученіе о мутаціи и примѣненіе Mi—Fa въ качествѣ хроматическаго интервала открыло совершенно новыя возможности транспозиціи ладовъ, и постепенно стали образовываться совершенно новыя музыкальныя понятія, которыя не имѣли ничего общаго съ системой церковныхъ ладовъ. Вѣдь мутація давала возможность отыскивать Mi-Fa не только послѣ *e*, *h*, и *a*, и композиторы съ помощью мутаціи переносили шагъ въ полутонъ въ другія мѣста системы, строя гексахорды, исходящіе отъ b, c, d, a. Такимъ образомъ, можно было получить дополнительно еще слѣдующіе четыре гексахорда:

Mi—Fa въ качествѣ хроматическаго интервала.

			+						+			
b	c′	d′	e′	f′	g′		d	e	f	g	a	h
ut	re	mi	fa	sol	la		ut	re	mi	fa	sol	la
+			+						+			
e	f	g	a	b	c′		a	h	c	d	e	f
ut	re	mi	fa	sol	la		ut	re	mi	fa	sol	la

Для полученія правильныхъ гексахордовъ необходимо было установить въ соотвѣтствующихъ мѣстахъ шагъ въ полутонъ, который возможно получить лишь путемъ пониженія или повышенія тѣхъ тоновъ, которые обозначены нами крестикомъ. Однако жъ, вмѣсто того, чтобы изобрѣсти для каждой изъ этихъ ступеней два графическихъ знака, стали пользоваться обоими начертаніями ступени B, въ качествѣ знаковъ повышенія и пониженія передъ тѣми нотами, высоту коихъ желательно было измѣнить.

Знаки альтераціи.

Musica Ficta.

Эта система знаковъ измѣненія (альтераціи), понижающихъ и повышающихъ коренные тоны основной гаммы, получило свое полное развитіе уже въ XIII столѣтіи и въ расширенномъ примѣненіи еще на нѣсколько ступеней продолжало существовать до XVII столѣтія. Поздняя средневѣковая музыкальная теорія называла музыку, которая дѣлала необходимымъ введеніе двухъ начертаній B «musica ficta» или «falsa» — «ложная» или «поддѣльная» музыка въ противоположность cantus naturalis (естественное пѣніе). Это заставляетъ насъ предполагать, что понятіе «поддѣльной музыки» musica ficta распространялось исключительно на инструментальную. Само собой разумѣется, что развитіе многоголоснаго письма содѣйствовало и распространенію musica falsa.

Такъ, напримѣръ, всякое h влекло за собой примѣненіе f (fis) во избѣжаніе «mi contra fa», пресловутаго «Diabolus in musica», то-есть увеличенной кварты или уменьшенной квинты. Въ какомъ бы объемѣ мы ни признавали, въ концѣ-концовъ, заслуги за Гвидо д'Ареццо, все же необходимо признать, что въ его лицѣ исторія музыки имѣла выдающагося учителя, воззрѣнія котораго воздѣйствовали на цѣлое столѣтіе. Гвидо оставилъ послѣ себя трактатъ по гармоніи подъ заглавіемъ: «*Micrologus de disciplina artis musicae*» въ двадцати главахъ. Если Гукбальдъ былъ, главнымъ образомъ, музыкальнымъ мыслителемъ, то Гвидо отличался своимъ боевымъ темпераментомъ и велъ борьбу за улучшеніе музыкальной практики. Повидимому, онъ даже не былъ знакомъ съ теоретическими работами Гукбальда и независимо отъ него развилъ свою теорію діафоніи, то-есть расхожденіе голосовъ, къ которой онъ устанавливаетъ правила движенія голосовъ въ параллельныхъ квартахъ, отдавая имъ предпочтеніе передъ квинтами въ силу ихъ благозвучности и мягкости. Кромѣ того Гвидо придерживается болѣе естественнаго голосоведенія въ органумѣ и допускаетъ наряду со строгими параллелизмомъ и терціи. Это первый случай, когда и терціи предавался характеръ благозвучнаго интервала. Гвидоновскій органъ представляетъ собою блуждающую форму органума, которая уже въ XII столѣтіи въ сѣверо-восточной Франціи и Нидерландахъ обратилась въ такъ-называемый дискантъ. Его характерной особенностью являлось сближеніе голосовъ въ концѣ фразы на унисонъ. Эту манеру Гвидо называетъ «сліяніемъ», «occursus».

Теоретическіе труды Гвидо д'Ареццо.

Квартовой органумъ Гвидо.

«Occursus».

Та энергія, съ которой Гвидо защищалъ свои основныя положенія, а также тотъ огромный успѣхъ, какой имѣли его педагогическія реформы, возбудили къ нему зависть собратьевъ по монастырю и заставили его, въ концѣ-концовъ, покинуть свою родную обитель, монастырь Помпозу, близь Равенны. Блестящій пріемъ, какой оказалъ ему папа Іоаннъ XIX въ Римѣ, заставилъ настоятеля этого монастыря, отнынѣ обязаннаго руководиться системой Гвидо, возвратить его вновь въ Помпозу. Но Гвидо не согласился съ этимъ предложе-

ніемъ и закончилъ свои дни пріоромъ монастыря въ Авеллано въ 1050 году. Впослѣдствіи его заслуги почтены были на родинѣ Гвидо, въ итальянскомъ городкѣ Ареццо, и во Флоренціи постановкой памятниковъ. Однако, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ Гвидо родился не въ Италіи, а вблизи Парижа, и воспитывался во Франціи и только уже взрослымъ попалъ въ Италію. Между прочимъ, указывается на то, что онъ былъ еврейскаго происхожденія и что его знаніе древнееврейской нотаціи имѣло нѣкоторое вліяніе на реформу нотнаго письма, имъ произведеннаго. Среди многихъ легендарныхъ заслугъ, которыя связывались съ именемъ Гвидо, ему обычно приписывалось изобрѣтеніе *клавихорда*, прадѣда нашего фортепіано, фактически, однако жъ, появившагося въ музыкальной исторіи не раньше XIV столѣтія. Изъ писемъ самого Гвидо мы знаемъ, однако, что онъ, въ качествѣ вспомогательнаго инструмента при обученіи пѣнію, весьма важное значеніе придавалъ древне-греческому акустическому инструменту монохорду, на которомъ, какъ извѣстно, весьма наглядно можно было демонстрировать соотвѣтствіе между длиной звучащаго отрѣзка струны и высотой тона.

Жизненныя судьбы Гвидо д'Ареццо.

Примѣненіе монохорда.

Для всей средневѣковой теоріи послѣдующихъ столѣтій ученіе Гвидо являлось незыблемой музыкально - теоретической догмой. Повсюду, гдѣ звучала музыка, имя Гвидо произносилось съ величайшимъ почтеніемъ. Система «ut, re, mi, fa, sol, la» сдѣлалась краеугольнымъ камнемъ всей практической музыки. «Этими названіями», такъ говоритъ *Іоаннъ де Мурисъ*, магистръ математики въ Оксфордѣ, авторъ самаго основательнаго теоретическаго сочиненія за всѣ средніе вѣка, семи книгъ, Speculum musicae (1340 — 1350) «французы, англичане, нѣмцы, венгерцы, славяне, дакійцы и всѣ народы по ту сторону Альпъ обозначаютъ отдѣльныя ноты». Сравнительно поздно система Гвидо была введена въ Нидерландахъ, и еще позднѣе въ южной Франціи, гдѣ въ XII вѣкѣ стала расцвѣтать восхитительная народная лирика, не заботившаяся совершенно о тонкостяхъ мутаціи и объ опредѣленіи мѣста шага въ полутонъ.

Музыкальный авторитетъ Гвидо д'Ареццо.

Для того, чтобы охарактеризировать тотъ христіанскій догматизмъ, который средневѣковые теоретики связывали съ системой Гвидо д'Ареццо, упомянемъ еще о символизаціи Іоанна де Муриса, согласно которой музыка представляетъ собой лишь воплощеніе церковнаго принципа въ стихіи звуковъ. Какъ церковь, такъ и музыка представляютъ собою единое цѣлое, но распадаются на отдѣльныя части. Церковные лады, ихъ раздѣленіе на автентическіе и плагальные символизуютъ два дѣленія любви. Автентическій ладъ выражаетъ любовь къ Богу, плагальный — любовь къ ближнему. Три октавы средневѣковой звуковой системы — это три ступени человѣческаго очищенія въ вѣрѣ, четыре линіи нотаціи уподобляются четыремъ евангеліямъ.

Сближеніе музыки и церкви.

Книга, въ которой Іоаннъ де Мурисъ проводитъ столь странныя сближенія между музыкальнымъ творчествомъ и ученіемъ церкви, написана въ годъ кончины поэта «Божественной Комедіи» (Данте, какъ извѣстно, умеръ въ 1321 году). Вспоминая о томъ, что въ этой философской поэмѣ средневѣковья каждому, хотя бы случайному явленію придается глубокій символическій смыслъ всемогущества церкви, мы ощущаемъ живо, что это сближеніе музыки и церковности являетъ собою характерную черту времени. И въ ту эпоху, когда

Историческая необходимость церковной символизаціи музыкальнаго искусства.

всякая творческая дѣятельность въ области искусства получала свое освященіе авторитетомъ церкви, подобное сближеніе являлось исторической необходимостью. Отъ этой музыкальной схоластики, опирающейся на музыкальные труды Гвидо д'Арецпо, до музыкальной теоріи нашихъ дней идетъ прямой историческій путь, въ который только нѣсколько столѣтій послѣ творца ученія о сольмизаціи, начинаютъ вливаться свѣжія струи народной поэзіи, жизнеупоенной и радостной, не знающей оковъ церковной догмы.

Литература къ седьмой главѣ.

Ученіе объ органумѣ теоретиковъ 10 и 11 вѣка весьма обстоятельно изложено въ книгѣ ***Н. Riemann'a «Geschichte der Musiktheorie im IX — XIX Jahrhundert»*** (Leipzig 1898) глава 2, 3 и 4. Исторія нотаціи въ тотъ же періодъ дана въ сжатыхъ чертахъ въ *его же «**Katechismus der Musikgeschichte**»* Leipzig 1909, часть *первая*, глава *шестая*.

О происхожденіи и родинѣ искусства полифоніи весьма интересныя мысли высказываетъ *V. Lederer* въ своей книгѣ: *«Über die Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst»* (Leipzig 1906) т. I (Книга осталась неоконченной).

О *Гукбальдѣ* назовемъ слѣдующія работы: *Ed. de Coussemaker «Mémoire sur Hucbald»* (1841), *Ph. Spitta*: *«Über Hucbalds Musica Enchiriadis» (Vierteljahrsschrift für Musikiwissenschaft* 1899 — 1890).

Заслуги *Гвидо д'Ареццо* подверглись критическому разсмотрѣнію въ этюдахъ ***M. Falchi «Studi su Guido Monaco»*** (1882) и ***A. Brandi «Guidone Arentino monaco di st. Benedetto»*** (1882), а также въ брошюрѣ ***R. Kiesewetter'a «Guido d'Arezzo»*** *(изд. **Breitkopf'a** и **Härtel'a**).*

*«**Musica enchiriadis**» Гукбальда и «**Micrologus**» Гвидо д'Ареццо* напечатаны въ собраніи ***Martin'a Gerbert'a «Scriptores ecclesiatici de musica sacra potissimum»*** (1784, три тома, крайне важныхъ для изученія средневѣковыхъ музыкальныхъ системъ).

*15 глава «**Micrologus'a**»* напечатана отдѣльно въ изданіи ***Breitkopf'a*** и ***Härtel'a***.

Подробное изложеніе теоріи сольмизаціи и мутаціи мы находимъ въ фундаментальной ***«Geschichte der Musik» A. W. Ambros'a*** т. II. глава 9 (изд. 1892).

Точныя біографическія данныя о Гвидо д'Ареццо установлены изслѣдованіями *G. Morins (Révue de l'Art chrétien* 1888, III). О національномъ происхожденіи Гвидо: *А. М. Фридлендеръ «Факты и теоріи о еврейской музыкѣ»* (русскій переводъ въ журналѣ *«Музыка»* № 190 — 200, 1914).

ГЛАВА ВОСЬМАЯ.

Пробужденіе ритмической жизни. Эпоха дисканта. Народныя формы полифоніи. Мензуральное нотное письмо. Искусство франконской эпохи. Формы старой церковной вокальной музыки. Готика въ музыкѣ.

Мензуральное письмо.

Съ развитіемъ полифонической музыки и выработкой точныхъ правилъ о сочетаніи голосовъ обозначилась потребность замѣны невменной семейографіи, дававшей лишь весьма недостаточныя указанія о длительности каждаго отдѣль-

наго тона, инымъ нотнымъ письмомъ, съ помощью котораго можно было бы передавать взаимоотношенія между звуками различной длительности. Это письмо, которое въ противуположность хоральному нотному письму получило названіе *мензуральнаго* (отъ латинскаго «mensurabilis»—«измѣримый»). Мы до сихъ поръ въ нашемъ изложеніи старались разрѣшить загадку церковнаго пѣнія на тексты въ прозѣ въ томъ смыслѣ, что видѣли въ немъ чередованіе слоговъ, расчлененныхъ только тяжелыми временами съ тѣмъ небольшимъ растяженіемъ длительности, которая свойственна этимъ временамъ. Въ старомъ церковномъ пѣніи можно всегда констатировать полную естественность ударенія словъ, подобно тому, какъ и народъ въ своихъ пѣсняхъ инстинктивно слѣдуетъ всегда правильной декламаціи. Пока въ церковномъ обиходѣ сохранялось во всей чистотѣ одноголосное пѣніе или примѣнялись примитивныя формы параллельнаго движенія голосовъ, старое нотное письмо могло еще удовлетворять музыкальнымъ потребностямъ. Но иначе обстояло дѣло, когда съ прогрессомъ слуха стала распространяться болѣе развитая форма многоголоснаго пѣнія, основанная не на принципѣ параллельнаго веденія голосовъ, а на иномъ болѣе художественномъ ихъ сочетаніи.

Ритмъ церковнаго пѣнія.

Дискантъ.

Этотъ періодъ, когда окончательно совершился разрывъ живой музыкальной творческой мысли съ омертвѣлыми традиціями античной музыки, можно полагать въ концѣ *одиннадцатаго* и первой половинѣ *двѣнадцатаго* столѣтія. Правда, начало этого музыкальнаго переворота покрыто непроницаемымъ мракомъ, ибо о музыкѣ начала двѣнадцатаго столѣтія мы имѣемъ болѣе, чѣмъ скудныя историческія свѣдѣнія. Но уже въ концѣ того же столѣтія музыкальными теоретиками былъ написанъ цѣлый рядъ трактатовъ, въ которыхъ вопросъ о новыхъ способахъ многоголоснаго пѣнія освѣщенъ настолько полно и разносторонне, что мы очевидно имѣемъ здѣсь дѣло съ теоретическимъ утвержденіемъ художественной практики, пустившей уже глубокіе корни въ музыкальной дѣйствительности.

Переворотъ въ концѣ XI столѣтія.

Новое многоголосное пѣніе, такъ-называемый «*дискантъ*», получило свое пышное развитіе во Франціи и отсюда распространилось по сосѣднимъ странамъ. Музыкально онъ тѣсно связанъ съ той разновидностью органума, свободнымъ или «блуждающимъ» органумомъ, который нашелъ, какъ мы видѣли выше, принципіальнаго защитника въ лицѣ Гвидо д'Ареццо. Источниками этой новой формы вокальной полифоніи является, съ одной стороны, проникновеніе болѣе оживленнаго ритма въ церковное пѣніе подъ вліяніемъ народной свѣтской музыки, а съ другой—нѣкоторое утонченіе гармоническаго чувства, не довольствовавшагося болѣе музыкальной косностью параллельнаго движенія голосовъ. Какъ самъ Гвидо, такъ и его современники и ближайшіе послѣдователи, почти ничего не сдѣлали для развитія ученія о гармоніи. Однако, требованія развивающагося музыкальнаго слуха повлекли за собой признаніе благозвучности и иныхъ сочетаній кромѣ тѣхъ, которыя уже со временъ Пиѳагора считались консонансами. Огромное принципіальное значеніе имѣло признаніе благозвучности *терціи*, которая, подобно квинтѣ, является однимъ изъ основныхъ интерваловъ, образующихъ минорный и мажорный аккордъ. Это признаніе было сдѣлано подъ вліяніемъ народнаго многоголосія, но очень скоро принято было и теоретиками.

Развитіе дисканта во Франціи.

Признаніе консонантности терціи.

Старѣйшее описаніе дисканта.

Мы имѣемъ рядъ музыкальныхъ трактатовъ начала двѣнадцатаго вѣка, въ которыхъ встрѣчаются положенія, съ ясностью указывающія на переходъ отъ діафоніи къ дисканту. Въ примѣрахъ Гукбальда и Гвидо, приводимыхъ ими для характеристики различныхъ родовъ діафоніи, каждой нотѣ мелодіи соотвѣтствуетъ нота аккомпанирующаго голоса. Одно изъ первыхъ описаній дисканта на французскомъ языкѣ устанавливаетъ слѣдующее правило: «дискантирующій (болѣе высокій голосъ) исполняетъ къ тонамъ cantus firmus нота противъ ноты пѣнія квинту и октаву. Заключеніе же всегда дается на октаву. Такое двухголосное пѣніе въ сущности говоря ничѣмъ не разнится отъ прежняго скуднаго пѣнія органума. Не слѣдуетъ, однако, забывать, что это пѣніе было исключительно импровизованнымъ. Пѣвецъ имѣлъ передъ собой лишь запись мелодіи въ молитвенникѣ и долженъ былъ совершенно самостоятельно творить дискантирующій голосъ, противополагаемый «cantus firmus'у» на основаніи существующихъ музыкальныхъ правилъ.

Фигурированный дискантъ.

На почвѣ такой вокальной импровизаціи постепенно сталъ вырабатываться способъ исполненія дискантирующаго голоса, при которомъ послѣдній исполнялъ нѣсколько нотъ въ видѣ вокальныхъ украшеній къ одной нотѣ основного голоса. Такой дискантъ получилъ названіе *фигурированнаго*. Необходимо замѣтить, что въ этихъ, все еще примитивныхъ формахъ многоголоснаго пѣнія дѣло шло лишь о примѣненіи извѣстныхъ правилъ сочетанія голосовъ, которыя постепенно стали все болѣе и болѣе усложняться. Музыкальная техника еще безсильна была освободиться отъ чисто механическихъ способовъ голосоведенія, и потому не безъ труда въ теоріи установлены были правила, принципіально отличающія дискантъ отъ органума.

Принципъ противоположнаго движенія

Этотъ новый принципъ заключался въ установленіи *противоположнаго* движенія голосовъ по ступенямъ или скачками, причемъ преобладаютъ скачки на квинту и октаву. Всякій пѣвецъ, изучившій правила дисканта, изложенныя впервые полностью въ трактатѣ «Discantus positio vulgaris», принадлежащемъ, вѣроятно, Роберту Сабильону и пользовавшемся большимъ почетомъ, былъ совершенно достаточно подготовленъ, чтобы импровизовать дискантирующій голосъ къ любой мелодіи. Если принять во вниманіе, что въ ту эпоху слухъ руководился не аккордовыми послѣдовательностями, а логически обоснованнымъ движеніемъ мелодіи, то надо признать, что дискантъ, въ которомъ самостоятельность голосовъ выступаетъ гораздо рельефнѣе, чѣмъ въ органумѣ, представляетъ собой значительный шагъ впередъ по сравненію съ послѣднимъ.

Дискантовое пѣніе.

Дискантовое пѣніе первоначально имѣло лишь двухголосный характеръ. Впослѣдствіи стали исполнять въ этой новой манерѣ и пѣснопѣнія на три и на четыре голоса («tripla», «quadrupla» и т. д.). Способъ композиціи былъ слѣдующій: пѣвецъ изобрѣталъ для опредѣленнаго основного голоса, носившаго

Теноръ.

названіе *тенора* (отъ tenere—выдерживать мелодію), или простую противоположную мелодію, нота противъ ноты, или мелодію, украшенную всевозможными вокальными фигурами съ проходящими нотами, мелисмами, «*fleurettes*» (фіоритурами). При этомъ теноръ считался основой, а расположенный надъ нимъ дискантъ господствующимъ голосомъ. При трехголосномъ и четырехголосномъ письмѣ къ двухголосному дисканту присоединялся еще третій и четвертый голосъ, причемъ, однако жъ, еще не было найдено способа сочетать всѣ эти голоса въ одно органическое цѣлое. Музыкально регулировалось лишь отноше-

ніе каждаго отдѣльнаго голоса къ тенору. Оба же голоса, противополагаемые послѣднему, часто отчаянно диссонировали между собою. Фигурированный дискантъ примѣнялся сначала только для свѣтскихъ пѣсенъ и лишь впослѣдствіи перенесенъ былъ и на церковные хоралы, несмотря на протесты католическаго клира, видѣвшаго въ этомъ начало вырожденія церковной музыки.

Различные тексты.

Дискантъ обычно сопровождался текстомъ, но иногда исполнялся и безъ словъ. Текстъ оставался либо неизмѣннымъ для всѣхъ голосовъ, либо каждый изъ отдѣльныхъ голосовъ имѣлъ свой особый текстъ. Весьма часто случалось, что одинъ голосъ исполнялъ григоріанскій напѣвъ на латинскомъ языкѣ, а другой состоялъ изъ народной мелодіи съ французскими словами. Въ трехголосныхъ композиціяхъ встрѣчались тексты трехъ различныхъ родовъ. Иногда одинъ изъ голосовъ вовсе не имѣлъ словъ и вѣроятно предназначался для инструмента. При такой относительной свободѣ пользованіе отдѣльными голосами дисканта, какъ въ отношеніи ихъ мелодіи, такъ и въ отношеніи текста, неминуемо должно было приводить на практикѣ къ довольно непріятному хоровому поппури, въ которомъ одна часть хора не вѣдала, что творила другая. Это была эпоха юношески буйной полифоніи, и слухъ еще не былъ достаточно образованъ, чтобы оказать свое облагораживающее воздѣйствіе на эти полифоническіе эксцессы. Такимъ образомъ, художественная опека церкви и теоретиковъ, главнымъ образомъ, сводилась къ тому, чтобы по возможности сдержать тщеславіе пѣвцовъ. стремившихся, какъ во всѣ времена, поразить слушателей виртуознымъ искусствомъ.

Воздѣйствіе теоретической мысли на вокальную импровизацію.

Научная мысль пыталась опредѣлить кругъ допустимыхъ для многоголоснаго пѣнія созвучій и не разъ вступала въ открытую борьбу съ новшествами, почерпнутыми изъ народной пѣсни, въ особенности нападая на примѣненіе терцій, но музыкальная практика, опиравшаяся на народную поэзію звуковъ, все вновь и вновь разрушала преграды, которыми пытались стѣснить живое движеніе звуковой стихіи. Вмѣстѣ съ дискантомъ наступаетъ новая эра въ развитіи гармоніи художественной музыки.

Проходящіе диссонансы.

Періодъ, отдѣляющій Гвидо отъ первыхъ мензуралистовъ, принесъ съ собою сознаніе, что въ дѣлѣ музыкальнаго искусства художественный опытъ имѣетъ гораздо большее значеніе, чѣмъ всѣ тѣ математическія изысканія, на которыхъ раньше пытались построить прочную основу гармонически допустимыхъ сочетаній интерваловъ. Проходящіе диссонансы, которые неизбѣжно встрѣчались въ дискантирующемъ голосѣ при примѣненіи вокальныхъ украшеній, невольно подготовляли слухъ къ признанію того, что не только октава, квинта и кварта, но и до сихъ поръ считавшаяся диссонансомъ терція даетъ весьма пріятную опорную точку для музыкальнаго воспріятія, утомленнаго однообразіемъ этихъ интерваловъ. Такое сенсаціонное музыкальное открытіе мы находимъ уже въ наиболѣе авторитетномъ трактатѣ конца двѣнадцатаго вѣка «Compendium Magistri Franconis», начинающемся со словъ: «Ego, Franco de Colonia».

Франко Кельнскій.

Франко Кельнскій слѣдующимъ образомъ формулируетъ ученіе о консонансахъ: «Такъ какъ каждый дискантъ регулируется консонансами, то разсмотримъ теперь правила, касающіяся консонансовъ и диссонансовъ, получающихся одновременно въ различныхъ голосахъ. Консонансъ, или (какъ выражается Франко) конкордансъ, получается тогда, когда нѣсколько звуковъ, ударяемыхъ одновременно, вполнѣ согласуются съ требованіемъ нашего слуха. Дискор-

дансомъ называется противоположное явленіе, которое не пріемлется нашимъ слухомъ. Существуютъ три рода конкордансовъ: совершенные, несовершенные и средніе. Совершенный конкордансъ получается, когда соединяются нѣсколько тоновъ, почти неразличимыхъ слухомъ въ отдѣльности. Таковыхъ имѣется два: унисонъ и октава. Несовершеннымъ мы называемъ такое сочетаніе тоновъ, при которыхъ отдѣльные звуки весьма замѣтно различаются для слуха, но все же не образуютъ дискорданса. Таковыхъ имѣется два: малая и большая терція. Средними конкордансами называются тѣ, въ коихъ соединяются два тона, болѣе совпадающіе, чѣмъ предыдущіе несовершенные, но все же не настолько, какъ это наблюдается въ совершенныхъ. Ихъ имѣется два: квинта и кварта. . . . Дискордансы распадаются на два рода: совершенные и несовершенные. Они совершенны, когда два звука соединяются такъ, что слухъ ихъ совершенно не выноситъ. Ихъ мы насчитываемъ четыре: малая секунда, увеличенная кварта, малая и большая септима.

Ученіе о консонансахъ и диссонансахъ Франко.

Несовершенные дискордансы нашъ слухъ все же выноситъ, несмотря на то, что они диссонируютъ: это—малая секунда и большая и малая секста. Слѣдуетъ знать, что всякій несовершенный диссонансъ превосходно звучитъ передъ консонансомъ». Въ этихъ заключительныхъ словахъ изложенъ одинъ изъ важнѣйшихъ законовъ музыкальнаго искусства: разрѣшеніе диссонансовъ въ консонансы.

Принятіемъ терціи хотя бы условно въ число консонансовъ мы обязаны вліянію англійской народной музыки, какъ это уже указывалось. Изъ Англіи это гармоническое новшество было занесено въ Парижъ англійскими студентами, которые въ XII столѣтіи уже усердно посѣщали лекціи французскихъ ученыхъ. Съ этимъ вполнѣ согласуется и извѣстіе англійскихъ теоретиковъ о томъ, что въ Британіи съ давнихъ поръ существовали двѣ формы народнаго многоголоснаго пѣнія, носившія названіе *фобурдона и гимеля.* Второй составлялъ источникъ перваго. Самое названіе «гимель» (отъ cantus gymellus—двойниковое пѣніе) показываетъ, что первоначально здѣсь дѣло шло о двухголосномъ пѣніи и заключалось въ томъ, что какая-либо опредѣленная мелодія сопровождалась другимъ голосомъ въ параллельныхъ терціяхъ. *Фобурдонъ*—трехголосное пѣніе находилось въ Англіи во всеобщемъ употребленіи около 1200-го года, а затѣмъ распространилось и во Франціи. Отъ дисканта и органума онъ отличается двоякимъ образомъ: во-первыхъ—къ каждому звуку cantus firmus противоставляются одновременно два другихъ, во-вторыхъ—излюбленными интервалами являлись не кварты, квинты и октавы, а *терціи и сексты.* При исполненіи его пѣвцы, имѣя передъ собой запись мелодіи, примѣняли два чтенія (sights): первый *верхній* голосъ, то-есть средній голосъ, альтъ, «mene», исполнялся такимъ образомъ, что читались *терціи* къ основной мелодіи (съ соблюденіемъ интервала квинты въ началѣ и концѣ предложенія, — такъ-называемое «mene sight»); исполнитель второго верхняго голоса дисканта читалъ его въ секстахъ «treble sight» (съ соблюденіемъ интервала октавы въ началѣ и концѣ каждаго предложенія). Параллельное веденіе сопровождающихъ голосовъ въ терціяхъ и секстахъ съ заключеніемъ въ октаву еще понынѣ соотвѣтствуетъ народному пониманію многоголоснаго пѣнія, съ той лишь разницей, что въ народной пѣснѣ мелодія ведется верхнимъ голосомъ, тогда какъ

Гимель.

Фобурдонъ.

Исполненіе фобурдоновъ.

въ фобурдонѣ она лежитъ внизу. Самое названіе «*фобурдонъ*» (*ложный* бурдонъ) объясняется тѣмъ, что основная мелодія вмѣсто тенора исполняется въ немъ верхнимъ голосомъ.

Искусство фобурдоннаго пѣнія особенно расцвѣло во время Авиньонскаго плѣненія папъ и продержалось въ церковной музыкѣ вплоть до XVIII вѣка. Такіе «Falsi bordoni» стали впослѣдствіи исполняться въ особо торжественныхъ случаяхъ. Знаменитое «Miserere» *Аллегри*, исполняемое еще понынѣ въ Страстную Пятницу въ Сикстинской капеллѣ и плѣнившее нѣкогда Моцарта настолько, что онъ, несмотря на строгій церковный запретъ, рѣшилъ похитить эту музыку, представлявшую собою исключительное достояніе папскаго хора, записавъ ее по слуху, было именно такимъ фобурдономъ. Когда же самому 15-ти-лѣтнему генію въ 1770 году была предложена задача для испытанія его на званіе члена Болонской филармонической академіи, то въ составъ ея входило и написаніе фобурдона.

Значеніе мензуральной нотаціи.

Какъ дискантъ, такъ и фобурдонъ, были все еще импровизованными формами многоголоснаго пѣнія и, какъ таковыя, не требовали новой нотаціи съ точно разграниченными длительностями въ письмѣ. Но послѣдняя сдѣлалась совершенно необходимой съ усложненіемъ вокальнаго стиля, когда къ противоположному движенію двухъ дискантирующихъ голосовъ прибавился третій, или при переходѣ фобурдона въ четырехголосное сложеніе. Уже въ началѣ тринадцатаго столѣтія появились формы вокальной полифоніи, которыя не имѣли уже ничего общаго съ болѣе старыми, чисто механическими правилами многоголосной обработки хорала. Именно для этихъ новыхъ формъ, о которыхъ рѣчь будетъ ниже, была создана *мензуральная нотація*, введеніе коей произвело такой же переворотъ въ искусствѣ звуковъ, какъ въ свое время изобрѣтеніе линейной системы. Какъ линейная система давала возможность опредѣлять высоту тоновъ, такъ новая нотопись различала *длительность* тоновъ одновременно въ нѣсколькихъ голосахъ.

Мензуральная нотація какъ результатъ международнаго творчества.

Нотація эта являлась продуктомъ международнаго музыкальнаго творчества, въ которомъ одинаковое участіе принимали и Франція, и Англія, и Италія, и Нидерланды. Но до сихъ поръ еще не разсѣянъ туманъ, который скрываетъ отъ насъ ея первоистоки. Мы даже не знаемъ въ точности, когда жилъ великій реформаторъ средневѣковой музыки *Франко*, давшій первое теоретическое описаніе этого новаго способа нотаціи. Если правы *Фетисъ* и *Низаръ*, то исторію мензуральной нотаціи мы должны начать въ одиннадцатомъ столѣтіи. Но вѣрнѣе всего, что учитель, именемъ котораго исторія музыки окрестила всю эпоху *Франконской*, жилъ во второй половинѣ двѣнадцатаго столѣтія.

Парижское ученіе.

Центромъ всей научной культуры той эпохи являлась парижская высшая школа, не только для философскихъ и богословскихъ наукъ, но и для музыки, которая разсматривалась тогда не какъ искусство, а какъ научная дисциплина. Здѣсь развилась цѣлая школа во главѣ съ магистрами *Леонэномъ* и *Перотэномъ*, капельмейстерами при парижской церкви «Beatae Mariae Virginis», на мѣстѣ которой впослѣдствіи была построена Notre Dame. Письмо этихъ обоихъ мастеровъ имѣетъ еще смѣшанный характеръ, колеблющійся между мензуральными и хоральными нотами, но уже они пытались найти способы точной записи своихъ новыхъ музыкальныхъ идей, и ихъ попытки вылились, въ концѣ-концовъ, въ систему мензуральнаго нотнаго письма.

Франко-Кельнскій и Франко-Парижскій.

Развитіе мензуральной музыки распадается на два періода, отдѣляемые другъ отъ друга дѣятельностью двухъ Франко. Дѣло въ томъ, что современнымъ научнымъ изслѣдованіемъ установлено, что уже въ началѣ тринадцатаго столѣтія были извѣстны два музыкальныхъ теоретика по имени *Франко*, и оба они имѣли большое значеніе въ исторіи развитія мензуральной музыки. Старшій изъ нихъ, *Франко Парижскій*, былъ, по всей вѣроятности, авторомъ знаменитаго трактата «Ars cantus mensurabilis», а младшій, *Франко Кельнскій*, написалъ «Compendium discantus», отрывокъ изъ коего, касающійся раздѣленія интерваловъ на диссонансы и консонансы, мы привели выше. Наряду съ сочиненіями обоихъ Франко до насъ дошли еще три трактата: «De musica mensurabili dispositio», «Positio discantus vulgaris», «De musica libellus», изъ коихъ первый принадлежитъ перу *Іоанна де Гарландія*, англичанина, бывшаго магистромъ въ Тулузскомъ университетѣ и жившаго между 1210 и 1232 годомъ во Франціи. Его мензуральная теорія содержитъ въ себѣ самые старые слѣды «чтеній», «sights», англійскихъ дискантистовъ, а также остатки древнѣйшихъ способовъ передачи хоральныхъ напѣвовъ, устраненные окончательно обоими Франко.

Мензура.

Послѣднимъ и принадлежитъ великая заслуга приведенія ученія о *мензурѣ*, то-есть, ученіи о размѣренномъ пѣніи, въ стройную систему. Подъ *мензурой* мы разумѣемъ музыкальное измѣреніе. Слово *мензура*, въ сущности говоря, обозначаетъ то же, что мы въ настоящее время называмъ *тактомъ* и *тактовымъ подраздѣленіемъ* (метръ и ритмъ). Подъ *мензуральной нотаціей* мы, слѣдовательно, разумѣемъ то обозначеніе тоновъ въ старой музыкѣ, которое въ противоположность хоральному письму опредѣляло не только высоту нотъ, но и ихъ длительность. *Мензуральная* музыка представляла собой многоголосную музыку, въ которой опредѣленными знаками указана длительность тоновъ. Ей противополагалось одноголосное немензурованное церковное пѣніе. Мензуральная музыка носила также названіе фигуральной («Musica figuralis»—отъ нотныхъ фигуръ), въ контрастѣ съ «Musica plana» (григоріанскимъ церковнымъ пѣніемъ, съ его хоральной нотаціей и невмами). Подъ именемъ *мензуралистовъ* разумѣютъ творцовъ многоголосной музыки, въ произведеніяхъ которыхъ мензура достигла чрезвычайнаго художественнаго развитія и сдѣлалась особенной отраслью музыкальной науки. Наконецъ, *мензуральная теорія*—это ученіе о старой мензурѣ и ея нотаціяхъ.

Мензуральная музыка.

Мензуралисты.

Источники мензуры.

Мензура не представляла собою принципіально новаго начала въ музыкальномъ искусствѣ. Она имѣла двоякое происхожденіе—въ народной музыкѣ и античной поэзіи. Народное пѣніе и пляска несомнѣнно во всѣ времена отличались рельефно выраженнымъ ритмическимъ движеніемъ. Съ другой стороны античная метрика, то-есть ученіе о размѣрѣ стиховъ, служила образцомъ и для выработки ученія о музыкальныхъ мѣрахъ, иначе говоря ученія *о тактѣ*. Въ соотвѣтствіи съ этимъ мензуральная музыка въ начальной своей стадіи пользовалась простѣйшими соединеніями долгихъ и краткихъ тоновъ, въ видѣ трохея или ямба:

— ◡ трохей
◡ — ямбъ

Это взаимоотношеніе передавалось двумя родами нотъ: *Longa* ▬| *Brevis* ▬ Longa имѣла двойную длительность по сравненію съ Brevis. Вмѣстѣ онѣ соста-

вляли трехдольный размѣръ (Modus). Различныхъ же соединеній долготъ и краткостей — схемъ насчитывалось всего шесть: трохеическая — ◡, ямбическая ◡ —, дактилическая — ◡ ◡, анапестическая ◡ ◡ —, спондей — — — и шестой Modus ◡ ◡ ◡. Изъ этихъ простыхъ началъ постепенно стало вырабатываться ученіе о мензуральной музыкѣ, достигшее всей своей полноты между XII и XV вѣками и господствовавшее вплоть до конца XVI вѣка. Въ исторіи мензуральнаго письма XII и XIII столѣтія составляютъ старѣйшій періодъ, а XIV вѣкъ переходную эпоху. Основныя формы мензуральной нотаціи.

Съ внѣшней стороны musica mensurata первоначально не отличалась даже отъ musica plana (то-есть григоріанскаго хорала). Мензуральная музыка переняла знаки хоральной нотаціи, то-есть невменную нотацію съ четырехугольными нотными головками, распредѣленными въ системѣ линій, но придала имъ новое значеніе.

▀| *Virga* (высшій тонъ) = *Longa* (долгій тонъ) въ мензуральной нотаціи.

■ *Punctus* (болѣе низкій тонъ) = *Brevis* (краткая нота) = $\frac{1}{2}$ Longa.

◆ *Currens* (кратко) = *Semibrevis* (болѣе краткая нота) = $\frac{1}{2}$ Brevis.

Отецъ мензуральной теоріи, Франко Кельнскій, различалъ *четыре* рода мензуральнаго обозначенія. Мензуральныя обозначенія Франко Кельнскаго.

Duplex Longa	Brevis.
Longa	◆ Semibrevis.

Въ XIV столѣтіи къ нимъ присоединились еще двѣ *Minima* и *Semiminima*, получившіяся изъ мелкихъ подраздѣленій вокальныхъ фигуръ.

Всѣ эти ноты до конца XIV столѣтія, а часто еще и въ XV столѣтіи, писались исключительно съ черными головками. Однако жъ, на-ряду съ ними въ началѣ XIV столѣтія стала примѣняться и красная нота для обозначенія синкопическихъ образованій, а въ концѣ XIV столѣтія—появилась и пустая бѣлая нота. На мѣсто черно-красной нотаціи вступила теперь бѣло-черная. Красная нота.

Въ серединѣ XV столѣтія совершился полный переворотъ. Обычная черная нота окончательно обратилась въ бѣлую (notula alba, cavata), а послѣдняя, принявъ черную окраску, служила теперь для обозначенія мельчайшихъ подраздѣленій. Бѣлыя ноты.

Единицей счета первоначально служила Longa, а впослѣдствіи съ XIV столѣтія—Brevis. Первоначальное отношеніе, согласно которому, каждый родъ нотъ равнялся двумъ нотамъ слѣдующей меньшей длительности, въ XII и XIII столѣтіяхъ было совершенно вытѣснено *трех*дольной системой, которая съ чисто-средневѣковой логикой приводилась въ связь съ понятіемъ о тріединомъ Божествѣ. Такимъ образомъ, то, что было просто, сдѣлалось очень сложнымъ, и на долю слѣдующихъ поколѣній выпала задача вернуться къ прежней простотѣ. Первый періодъ считалъ, что каждая Longa состояла изъ трехъ Brevis, а каждая Brevis изъ трехъ Semibreves; другими словами, теоретики признавали только одинъ родъ такта, а именно трехдольный съ подраздѣленіемъ на новыя треги (такое дѣленіе считалось *совершеннымъ*, *перфектнымъ*). Еще болѣе усложнилось это ученіе, когда теоріей установленъ былъ рядъ комбинацій трехдоль- Трехдольная система.

ной и двухдольной мензуры; напримѣръ, когда Longa равнялась тремъ Breves— распадаясь на Longa и Brevis, причемъ двѣ Breves все же не составляли «Longae». Эти правила гласили слѣдующимъ образомъ:

1. Если другъ за другомъ слѣдуютъ нѣсколько Longae, то каждая изъ нихъ образуетъ сама по себѣ одинъ тактъ, т.-е. состоитъ изъ трехъ Breves (перфектна).

Правила смѣшанной мензуры.

2. Если за Longa слѣдуетъ только одна Brevis, то она присчитывается къ Longa, и первая теряетъ треть своего значенія, т.-е. становится имперфектной.

3. Двѣ Breves, расположенныя между двумя Longae, имѣютъ значеніе одной. При этомъ, однако, первая имѣетъ двойную длительность второй, вторая—«альтерируется».

4. Если Brevis относится къ слѣдующей Longa, то между ними ставится точка «punctum divisionis». Эта точка «punctum divisionis» имѣетъ до извѣстной степени смыслъ нашей тактовой черты.

5. Semibrevis между Breves считаются, какъ Breves между Longae.

6. Breves, появляющаяся въ началѣ предложенія передъ Longa, присчитывается къ послѣдней, т.-е. Longa благодаря этому имперфицируется:

Такова окончательная редакція правилъ, сдѣланная знаменитымъ Франко послѣ нѣкоторыхъ колебаній.

Tempus perfectus и tempus imperfectus.

Двухдольная и трехдольная система играли большую роль въ мензуральной музыкѣ, и для различенія ихъ въ XIV вѣкѣ трехдольный тактъ, «tempus perfectus», обозначался кружкомъ ○, а двухдольный «tempus imperfectus»—полукругомъ ☽.

Еще сложнѣе обстояло дѣло, когда на одинъ слогъ текста должны были исполняться нѣсколько нотъ. Послѣднія не соединялись, какъ въ наше время, при помощи дуги, а ихъ нотное обозначеніе образовывали одну сложную

Лигатуры.

фигуру, такъ-называемыя *лигатуры (notae ligatae)*. При этомъ возможно было два способа соединенія: или нотныя головки соединялись непосредственно въ одну группу—такія лигатуры назывались *регулярными* (ligaturae rectae)— либо знакъ лигатуры проводился въ видѣ косой линіи надъ линіями и промежутками нотной системы, тогда ея исходная и конечная точка обозначала высоту соединяемыхъ нотъ. Такія лигатуры назывались «ligaturae obliquae». Въ ligaturae rectae можно было соединять любое количество нотъ; въ ligaturae obliquae—только двѣ. Длительность отдѣльныхъ нотъ въ лигатурѣ зависѣла отъ цѣлаго ряда условій, главнымъ образомъ, отъ ихъ положеній въ качествѣ начальныхъ, среднихъ или заключительныхъ нотъ лигатуры.

Ученіе о лигатурѣ.

Относительно лигатуры существовало также разработанное ученіе, главнѣйшія правила котораго сводились къ слѣдующему:

1. Первая нота считалась *Long'ой*, если при *восходящей* лигатурѣ она снабжена была чертой справа или слѣва *cauda*, при *нисходящихъ* же—во всѣхъ случаяхъ (т.-е. и безъ черты). Такая лигатура называлась *Ligatura cum proprietate* (proprietas—первоначальная форма):

Основныя правила.

Наоборотъ, первая нота считалась *Brevis*—ligatura cum proprietate—въ *восходящей* лигатурѣ, если она *не* была снабжена, а *нисходящей*, если была *снабжена* таковой съ лѣвой стороны.

2. Если *первая* нота имѣла черту *слѣва, вверхъ*, то первыя двѣ ноты принимались за *semibreves* (ligatura cum opposita proprietate).

3. Всѣ ноты между первой и послѣдней считались въ лигатурѣ, вообще говоря, *breves* («omnis media—brevis»), но этимъ отмѣняется правило о ligatura cum opposita proprietate.

Кромѣ этого существовала еще особая фигура «plica», скольженіе голоса, которое встрѣчалось въ концѣ лигатуры. Это былъ родъ вокальнаго орнамента, знакомый уже невменному письму. Ея направленіе обозначалось при помощи черты, въ зависимости отъ того, поднимался ли или опускался голосъ. Сущность «plica» состоитъ въ разложеніи одной ноты на главный тонъ и слѣдующій за нимъ вспомогательный, расположенный или выше, или ниже главнаго тона, въ зависимости отъ того, имѣется ли на-лицо plica ascendens или descendens. Подробно ученіе о лигатурахъ разработано двумя изслѣдователями мензуральнаго письма—*Г. Якобсталемъ* и *І. Вольфомъ*, которые внесли научную опредѣленность въ эту область нотаціи, дальнѣйшими подробностями коей мы не будемъ, однако жъ, утомлять нашего читателя.

Обозначеніе паузъ.

Скажемъ лишь нѣсколько словъ объ обозначеніи *паузъ* въ старой мензурѣ. Знаки паузъ представляли собой или вертикальная черта черезъ нѣсколько линій и промежутковъ между ними, или же горизонтальная между линіями. Они замѣняли Longae perfectae (три промежутка) и Longae imperfectae (два промежутка). Штрихъ черезъ всю линейную систему въ концѣ пьесы назывался «pausa finalis».

Паузы имѣли также вліяніе на опредѣленіе длительности прилегающихъ нотъ. Они могли имперфицировать ноту, но сами такой имперфикаціи не подвергались.

Обозначеніе темпа.

Старая мензура, наконецъ, знала и абсолютную длительность нотъ, каковую мы разумѣемъ подъ понятіемъ *темпа*. За *единицу* мѣры времени принималась длительность ноты Brevis, то-есть время, необходимое для медленнаго подниманія и опусканія руки дирижера, регулирующаго движеніе. Отсюда название *тактъ* отъ латинскаго «tactus» «прикосновеніе», «ударъ», «розмахъ». Себальдусъ Гейденъ, теоретикъ XVI столѣтія, написавшій небольшое, но весьма цѣнное, сочиненіе о мензуральной музыкѣ, объясняетъ, что brevis при tempus perfectum равняется *тремъ* тактамъ, а при tempus imperfectum—*двумъ*, и соотвѣтственно съ этимъ въ первомъ случаѣ longa равна шести, а во второмъ четыремъ tactus. Въ обоихъ случаяхъ тактовой *единицей* являлась semibrevis, и дирижеръ отбивалъ semibreves (наши современныя цѣлыя ноты—такты), но длительность послѣднихъ въ то время, вѣроятно, равнялась длительности нашей четверти въ умѣренномъ движеніи (Andante).

Единица счетнаго времени.

Diminutio, augmentatio.

Понятіе темпа еще чуждо старѣйшей мензуральной нотаціи. Только въ XV столѣтіи появляются впервые правила, которыя предусматривали увеличеніе и уменьшеніе нотныхъ длительностей. Термины для этихъ измѣненій въ мензуральной музыкѣ были: для *уменьшенія* длительности *Diminutio*,—для *увеличенія*, противополагаемаго Diminutio (въ сущности говоря, являющагося лишь возстановленіемъ обычнаго значенія ноты), «Augmentatio». Обозначеніе темпа посредствомъ дробей $^2/_1$, $^3/_1$, $^3/_2$ или $^4/_3$, $^1/_2$, $^1/_3$, $^2/_3$, $^3/_4$ носило названіе «пропорціи»—латинское «proportio». Настоящее нормальное значеніе нотъ обозначалось

выраженіемъ «integer valor». Старѣйшимъ обозначеніемъ Diminutio является вертикальная черта черезъ знакъ темпа. Эта вертикальная черта обозначаетъ сокращеніе длительности ноты наполовину, и при такомъ обозначеніи всякая Brevis приравнивается къ длительности Semibrevis. Такъ какъ въ XV столѣтіи Semibrevis являлось единицей мѣры времени (какъ мы считаемъ теперь по четвертямъ и какъ въ XII столѣтіи считали по breves), то черта эта имѣла послѣдствіемъ принятіе за единицу времени brevis. Такимъ образомъ, произошло

«Alla breve». сохранившееся до нашихъ дней названіе «*alla breve*», то-есть тактъ, въ которомъ счетъ ведется не четвертями, а половинными нотами. Вмѣсто вертикальной черты впослѣдствіи стали примѣнять арабскія цифры 2, 3 въ соединеніи со знакомъ темпа. Этимъ указывалось, что двѣ Breves или три breves составляютъ настоящее значеніе одной Brevis. «Augmentatio» обозначало противоположное явленіе и отмѣчалось дробями главнымъ образомъ $^1/_2$ или $^1/_3$ въ соединеніи съ обозначеніемъ темповъ. Благодаря ей половина или треть Brevis растягивалась въ цѣлую.

Распространеніе мензуральной нотаціи.

Мензуральная нотація распространилась по всей Европѣ, и въ разныя эпохи мы встрѣчаемъ памятники ея въ отдѣльныхъ странахъ. Старѣйшимъ памятникомъ англійской нотаціи являются два пергаментныхъ листа Лондонскаго кодекса въ Британскомъ музеѣ, изданные *Г. Вульдриджемъ* въ «Early English harmony from threetenth to the fifteenth century». Листы эти относятся къ серединѣ XIV столѣтія. Франція и Италія выработали *вокальное* мензуральное письмо. Разница между обоими родами нотаціи распространялась, главнымъ образомъ, на мелкія нотныя длительности. Въ Италіи центромъ мензуральнаго

Итальянская и французская нотація.

движенія являлась Флоренція, во Франціи—Камбрэ. Свыше столѣтія обѣ вокальныя нотаціи существовали рядомъ другъ съ другомъ. Въ концѣ-концовъ преобладающее значеніе получила французская школа и сдѣлалась интернаціональной. Благодаря же итальянской музыкальной теоріи, которая развилась лишь послѣ эпохи Франко, и итальянской народной музыкѣ въ XIV столѣтіи двухдольный ритмъ занялъ столь же прочное положеніе въ музыкѣ, какъ освященный традиціей трехдольный. Германія принимала въ новомъ движеніи первоначально очень слабое участіе. Даже пѣвцы любви и мейстерзингеры продолжали пользоваться прежней хоральной нотаціей тогда, когда французскіе труверы перешли уже къ новому мензуральному письму.

Художественный смыслъ полифоніи.

Переходъ къ многоголосному стилю являлся однимъ изъ самыхъ важныхъ революціонныхъ переворотовъ, установившимъ совершенно новый художественный строй въ музыкальномъ искусствѣ. Мензурированная и фигурированная музыка создала *контрапунктъ и гармонію*, два художественныхъ фактора, которые сдѣлали изъ искусства мелодіи настоящее *музыкальное* искусство, свободное отъ опеки поэтическаго слова и призванное играть свою особую роль въ духовной культурѣ человѣчества. Введеніе принципа полифоніи въ музыкѣ имѣло тотъ же художественный смыслъ, какой представлялъ переходъ живописи отъ подражанія чисто внѣшнимъ контурамъ предметовъ къ ихъ взаимоотношенію въ пространствѣ, то-есть примѣненіе краски и перспективы.

Композиторы XII—XIII ст.

Краткій историческій обзоръ въ видѣ музыкально-теоретическаго трактата, написанный около 1275 года и опубликованный въ собраніи средневѣковыхъ писателей Кусмакеромъ подъ «*анонимомъ 4*», сохранилъ для позднѣйшихъ

поколѣній имена композиторовъ XII—XIII столѣтій. Но, къ сожалѣнію, мы знаемъ одни лишь имена нѣкогда прославленныхъ мастеровъ, ибо изъ композицій ихъ ничего или почти ничего не дошло до насъ. Съ великимъ благоговѣніемъ перечисляетъ намъ анонимный авторъ музыкальные труды французскихъ магистровъ, во главѣ съ *Леонэномъ.* Его достойными преемниками онъ называетъ *Перотэна*, писавшаго уже весьма сложныя четырехголосныя и трехголосныя композиціи. Пѣвческія книги послѣдняго были во всегдашнемъ употребленіи въ парижской церкви Св. Маріи вплоть до эпохи *Роберта де Сабильонъ*, а затѣмъ на почвѣ музыкальнаго искусства выдвинулись такіе превосходные мастера, какъ *Петръ Іоаннъ Великій* (Primarius), а главное, два магистра—*Франко Старшій и Франко Кельнскій*, которые менѣе замѣчательны своими музыкальными произведеніями, чѣмъ своими теоретическими трудами, измѣнившими въ корнѣ существовавшія прежде правила.

Композиторы XIII вѣка.

Леонинъ знакомъ намъ лишь по имени. Часть произведеній *Перотина* опубликована Кусмакеромъ съ далеко неточной транскрипціей въ его «L'art harmonique au 12 и 13 siècle». Оба Франко оставили теоретическіе труды, на основаніи которыхъ мы можемъ почерпнуть свѣдѣнія о томъ многообразіи *вокальныхъ формъ*, какое развилось въ XIII вѣкѣ на новыхъ основахъ музыкальнаго творчества. Наряду съ этими важнѣйшими источниками существуетъ еще трактатъ *Вальтера Одингтона*, монаха бенедектинца изъ Эвесгема, скончавшагося около 1315 года, и *Іоанна де Грокео* (Iohan de Grocheo). Не всѣ встрѣчающіеся у нихъ термины имѣютъ отношеніе къ музыкальнымъ формамъ, ибо многіе изъ нихъ обозначаютъ лишь способъ исполненія. Къ вокальнымъ формамъ относятся: *органумъ* (въ расширенномъ толкованіи этого слова), *мотетъ* (Motetus), *кондуктъ* (Conductus), *рондель* (Rondellus). Къ способамъ исполненія относятся выраженія *океть* (Hocquetus), *копула* (Copula) и *плика* (Plica). Подъ органумомъ разумѣлись теперь композиціи, въ основу которыхъ положена была мелодія въ долгихъ нотахъ безъ опредѣленной мензуры, причемъ голоса имѣли одинъ и тотъ же текстъ. Слово «мотетъ» имѣло двоякое значеніе: во-первыхъ, оно обозначало верхній голосъ въ противоположномъ движеніи къ тенору, а во-вторыхъ (и это наиболѣе распространенное примѣненіе слова), трехголосное пѣснопѣніе на «cantus firmus» въ равномѣрно длинныхъ нотахъ безъ инструментальнаго сопровожденія. Вальтеръ Одингтонъ указываетъ на то, что мотеты обычно были очень умѣреннаго размѣра («brevis motus cantilenae»). Голосоведеніе въ нихъ отличается большой самостоятельностью, такъ какъ по крайней мѣрѣ два голоса имѣли разные тексты (сначала церковные, а потомъ и свѣтскіе). Такое странное обыкновеніе сочетать въ мотетахъ различные тексты имѣетъ въ основѣ своей то же стремленіе, какое мы уже замѣчали въ одноголосныхъ тропахъ, стремленіе придать мелодіи аллилуій градуаловъ, украшенныхъ обширными мелизмами, особые тексты. Эти новые тексты, дополнявшіе литургическія мысли, сначала служили лишь комментаріями къ послѣднимъ, отсюда и самое названіе дополнительнаго голоса motetus (отъ «mot»—слово или, по толкованію Одингтона, отъ «motus»—движеніе). Постепенно, однако жъ, тексты эти потеряли свою связь съ молитвословіемъ и стали смѣшиваться съ чисто свѣтской поэзіей.

Вокальныя формы.

Мотетъ.

Сочетаніе нѣсколькихъ текстовъ.

Наиболѣе исчерпывающее описаніе этой чрезвычайно важной для исторіи музыки формы даетъ *Іоаннъ де Грокео* въ своей «Теоріи музыки». Это объ-

Опредѣленіе Іоанна де Грокео. ясненіе настолько исчерпываетъ ея музыкальную суть, что намъ не остается ничего иного, какъ цѣликомъ привести соотвѣтствующую цитату изъ его сочиненія: «Мотетъ—это пѣснопѣніе, составленное изъ нѣсколькихъ голосовъ, въ которомъ сочетается нѣсколько текстовъ или многообразное раздѣленіе слоговъ и въ которомъ каждые два голоса консонируютъ другъ съ другомъ... Это пѣснопѣніе отнюдь не пригодно для того, чтобы служить увеселеніемъ для простонародья, которое не сумѣетъ оцѣнить его благородства и не получитъ удовольствія отъ его слушанія. Но зато оно вполнѣ подходитъ ко вкусамъ образованныхъ людей и тѣхъ, кто ищетъ утонченнаго наслажденія въ искусствѣ. А потому мотеты обычно исполняются во время празднествъ для возвышенія духа, подобно круговымъ пѣснопѣніямъ и кантиленамъ, которыя поются на народныхъ праздникахъ».

Историческое развитіе мотета. Мы потому остановили вниманіе читателя на этой формѣ, что исторія мотета представляетъ собой одну изъ существеннѣйшихъ главъ въ исторіи вокальной музыки. Лучшее изъ того, что создано средневѣковымъ музыкальнымъ искусствомъ, было связано именно съ этой художественной формой, и послѣ первыхъ неуклюжихъ попытокъ голосоведеніе въ мотетѣ постепенно начинаетъ пріобрѣтать плавность, сочетаніе голосовъ становится все болѣе и болѣе разнообразнымъ, и въ эпоху расцвѣта хоровой церковной музыки, давшей недосягаемые образцы возвышенной музыкальной красоты, формѣ мотета суждена была руководящая роль.

Первыя попытки композицій мотетовъ. Однако, первыя попытки мотетной композиціи не представляютъ для насъ никакого самостоятельнаго художественнаго интереса. Среди 50-ти вокальныхъ композицій, приводимыхъ Кусмакеромъ въ его «L'art harmonique aux 12 et 13 siècle», около сорока написаны въ формѣ мотета. Но ни одинъ изъ нихъ сейчасъ уже непріемлемъ для нашего музыкальнаго слуха, быть можетъ, отчасти по винѣ неудачной транскрипціи французскаго ученаго. Однако, каждый отдѣльный голосъ въ этихъ мотетахъ возбуждаетъ восхищеніе красотой своей мелодіи и изяществомъ обработки. Среди духовныхъ мотетовъ особенной красотой отличается композиція Франко Кельнскаго.

Появленію мотета предшествовала цѣлая литература двухголосныхъ композицій, весьма частыхъ въ музыкѣ XII и XIII столѣтій. Такія композиціи носили «Conductus». названіе «*Conductus*» и представляли собою народную манеру исполненія литургическихъ пѣснопѣній. Эти непосредственные предшественники мотета отличались иногда чрезвычайно блестящимъ вокальнымъ стилемъ и исполнялись во время большихъ церковныхъ празднествъ. Къ этому классу композицій относятся аллилуіи, градуалы, респонзоріи. *Кондуктъ* изобрѣтался самостоятельно композиторами во всѣхъ голосахъ и такъ же, какъ органумъ и фобурдонъ, Рондель. исполнялся всѣми голосами въ одинаковомъ ритмическомъ движеніи. *Рондель* (Рондо)—вѣроятно самая древняя форма, въ которой всѣ голоса повторяютъ другъ за другомъ одну и ту же тему (канонъ). Теноромъ служила обычно свѣтская пѣсня. Такимъ образомъ, мы уже въ очень раннюю эпоху, въ XII вѣкѣ, находимъ зачатки того искусства имитаціоннаго письма, которое въ XV и XVI вѣкѣ было доведено почти до невѣроятнаго совершенства.

Среди маперъ вокальнаго исполненія во франконскую эпоху особеннымъ «Ochetus». распространеніемъ пользовался такъ-называемый «*Ochetus*» (Окетъ). Это на-

званіе обозначаетъ «всхлипываніе» или «воздыханіе». Подобныя композиціи писались такимъ образомъ, что голоса попеременно прерывались паузами и все песнопеніе казалось разрубленнымъ на отдельные куски. Эта манера могла применяться къ различнымъ вокальнымъ композиціямъ и не лишена была вероятно некотораго юмористическаго привкуса. I. де-Грокео считаетъ ее особенно подходящей для уровня вкуса крестьянъ и молодыхъ людей, но она применялась также и при исполненіи церковныхъ пьесъ. Для украшенія техъ же пьесъ применялся еще одинъ пріемъ, носившій названіе «*Copula*». Этотъ пріемъ заключался въ орнаментаціи верхняго голоса передъ окончательнымъ сліяніемъ обоихъ голосовъ въ финальномъ аккорде. «Copula».

Собраніемъ старейшихъ памятниковъ мензуральной музыки является такъ-называемый медицейскій антифонарій «*Antiphonarium Mediceum*», песенный кодексъ медицинскаго факультета Монпелье, и хранящаяся въ Парижской національной библіотеке рукопись XIV столетія *Roman de Fauvel*. Во всехъ этихъ трехъ источникахъ встречается общая композиція. Рукопись факультета въ Монпелье была опубликована въ 1865 году Кусмакеромъ въ его сочиненіи «L'art harmonique au XII et XIII siècle». Старейшіе памятники мензуральной нотаціи.

Манускриптъ составленъ былъ въ XIV столетіи, но содержитъ композиціи двухъ предыдущихъ вековъ, характерныхъ для эпохи перехода отъ немензурированнаго письма къ мензурированному. Композиціи въ немъ двухъ, трехъ и четырехъ-голосные, и въ большинстве изъ нихъ каждый голосъ поется на различные тексты, какъ это принято было въ мотетахъ. Roman de Fauvel представляетъ собою сатиру на рыцарскіе нравы того времени и высмеиваетъ человеческое тщеславіе. Онъ содержитъ въ виде музыкальныхъ эпизодовъ рядъ мотетовъ, рондо, балладъ и церковныхъ композицій. Подробно эта рукопись, часто цитируемая средневековыми композиторами, разобрана *I. Вольфомъ* въ его прекрасной работе «Geschichte der Mensuralnotation». Дальнейшимъ документомъ мензурированной музыки франконской эпохи служитъ еще произведеніе значительнейшаго изъ композиторовъ XIII столетія *Адама-де-ля Галь* (Adam de la Hâle, «le bossu d'Arras»—арраскій горбунъ), родившагося въ 1240 году въ Аррасе и умершаго въ 1287 году въ Неаполе. Этотъ геніальный поэтъ оставилъ рядъ произведеній мензурированной музыки, среди которыхъ имеются одноголосныя мелодіи (jeux partis) и многоголосныя рондо и мотеты, изданные въ полномъ собраніи его сочиненій Кусмакеромъ. Мотеты Адама де ля-Галь.

Подобныя старыя многоголосныя композиціи настолько далеки отъ нашего художественнаго воспріятія, что мы почти не въ состояніи ныне произвести ихъ эстетическую оценку. То же самое не можетъ быть и речи о примененіи къ нимъ современныхъ понятій гармоніи, такъ какъ практика того времени считалась исключительно съ мелодическимъ движеніемъ голосовъ и гармоническому ихъ сочетанію придавала лишь второстепенное значеніе. Но въ самихъ мелодіяхъ заключаются многіе перлы подлинной звуковой поэзіи, и во многихъ композиціяхъ, особенно произведеніяхъ Адама де ля Галь, мы ощущаемъ подлинное веяніе народной поэзіи. Совершенно справедливо замечаетъ Кусмакеръ, что несмотря на странность самаго принципа соединенія различныхъ мелодій, выполнимаго художественно лишь средствами развитой гармоніи, композиціи эти, по существу своему, не отличаются отъ дуэтовъ, тріо и квартетовъ современной оперной музыки. Характеръ мотетовъ XIII столетія.

Англійская народная многоголосная музыка.

Не только во Франціи, но и въ Англіи мензуральная музыка стала расцвѣтать уже въ раннюю эпоху. Въ Англіи уже въ концѣ IX вѣка была основана каѳедра музыкальной науки при Оксфордскомъ университетѣ въ 886 году. Изъ начала XIII столѣтія сохранился замѣчательный памятникъ старо-англійскаго имитаціоннаго стиля, служащій неоспоримымъ доказательствомъ того, что многоголосное пѣніе въ Англіи стояло на значительной высотѣ уже въ такую эпоху, когда на континентѣ музыка еще дѣлала первыя безпомощныя попытки вокальной полифоніи. Это знаменитый «лѣтній» канонъ (еще разъ, для свѣдѣнія читателей повторяемъ, что подъ канономъ въ музыкальномъ искусствѣ разумѣется самая строгая форма имитаціи, состоящая въ томъ, что два или нѣсколько голосовъ исполняютъ одну и ту же мелодію, вступая не сразу, а другъ за другомъ), «Summer is icumen», скомпанованный такимъ образомъ, что два баса составляютъ между собой канонъ, а четыре верхнихъ голоса въ свою очередь другой канонъ, такъ что въ результатѣ получается двойной канонъ. Гармоническая же основа его чрезвычайно проста и состоитъ изъ смѣны всего лишь двухъ аккордовъ (причемъ встрѣчаются квинтовыя и октавныя параллели). Такіе каноны могли легко возникнуть изъ круговыхъ пѣсенъ, въ которыхъ голоса вступали другъ за другомъ на извѣстныхъ промежуткахъ, отсюда ихъ средневѣковое обозначеніе «Rota» («Radel» отъ нѣмецкаго «Rad»), согласно которому послѣдовательное движеніе голосовъ уподобляется бѣгу колеса. Искусство кругового пѣнія еще и понынѣ составляетъ одно изъ любимыхъ развлеченій англичанъ и создало новую литературу такъ-называемыхъ кэчей, спеціальный родъ композицій, практикуемый въ Англія.

«Лѣтній» канонъ.

Форма канона.

Англійское вліяніе на музыку континента.

Значительную опору теорія англійскаго происхожденія полифоніи находитъ въ томъ обстоятельствѣ, что англійская церковная музыка во всѣ времена отличалась опредѣленно выраженнымъ народнымъ характеромъ. Уэльскіе барды эпохи Генриха V по всей вѣроятности являлись учителями цѣлаго поколѣнія англійскихъ композиторовъ, и ихъ пѣніе, имѣвшее за собою тысячелѣтнюю музыкальную традицію, было принято англійской церковью. Германскій король Сигизмундъ и герцогъ бургундскій во время своего пребыванія въ Англіи были такъ восхищены этой музыкой, что по возвращеніи домой сдѣлались ярыми пропагандистами англійской музыки въ своихъ странахъ. Но еще раньше англійскіе теоретики, изъ числа которыхъ мы уже называли *Іоанна де Гарландія Старшаго* (1190—1230) и *Вальтера Одингтона* (начало XIV столѣтія), распространили ученіе о мензуральной музыкѣ на континентѣ. Такимъ образомъ, англичане, за которыми въ настоящее время упрочилась репутація безплоднаго въ музыкальномъ отношеніи народа, въ средніе вѣка, напротивъ того, являлись передовой музыкальной націей.

Англійскіе теоретики.

Но этотъ музыкальный прогрессъ встрѣтилъ жестокое сопротивленіе со стороны церковныхъ властей своего времени: такова уже судьба всего новаго въ искусствѣ. Вторженіе свѣтскаго элемента въ церковную музыку, выразившееся въ цѣломъ потокѣ гимновъ, секвенцій, народныхъ «кантиленъ», грозило совершенно похитить у церковной музыки ея іератическую строгость, и церковь уже занесла свою карающую десницу надъ источникомъ всего этого музыкальнаго распада, мензуральной музыкой. Въ 1324 году папой Іоанномъ XXII былъ изданъ декретъ, въ которомъ онъ съ величайшей рѣзкостью обрушивается

Булла Іоанна XXII.

на искусство дисканта и мензуралистовъ. Эта папская булла, которая представляетъ собою поворотный пунктъ въ исторіи музыки, начинается со слѣдующихъ осуждающихъ словъ: «Нѣкоторые представители новаго направленія въ музыкѣ распространяютъ ученіе объ искусственномъ измѣреніи звуковъ и предпочитаютъ съ помощью новыхъ знаковъ изобрѣтать собственныя мелодіи, чѣмъ слѣдовать прекраснымъ старымъ напѣвамъ, такъ что церковное пѣніе, перегруженное всевозможными украшеніями, потеряло свой прежній видъ, ибо пѣвцы эти разбиваютъ мелодію окетами, изнѣживаютъ ее манерами дискантоваго исполненія и иногда соединяютъ его со свѣтскими мотетами. Они опьяняютъ слухъ, не давая ему успокоенія, искажаютъ выраженіе музыки и разрушаютъ святость богослуженія, вмѣсто того, чтобы поддержать его».

«Ars nova».

Но раньше еще, чѣмъ папа выступилъ съ осужденіемъ мензуральной музыки, въ нѣдрахъ музыкальнаго искусства назрѣвалъ переворотъ, который казался концомъ искусства не только папѣ, но и теоретикамъ франконской школы, объединившейся вокругъ обоихъ Франко. Это движеніе зародилось на порогѣ XIV столѣтія во Франціи и въ Италіи, и примѣчательно, что уже первые адепты новаго искусства провозгласили ея гордое названіе *«Ars nova»—новое искусство.* Не легко составить себѣ опредѣленное представленіе о первыхъ шагахъ этого движенія за скудостью историческихъ источниковъ. Быть можетъ, наиболѣе надежнымъ документомъ времени является полемика *Іоанна де Муриса*, музыкальнаго мыслителя первой половины XIV столѣтія, который съ ожесточеніемъ выступаетъ противъ музыкальнаго модернизма своего времени. Все, что ставитъ въ вину молодымъ композиторамъ этотъ убѣжденный апологетъ Франко, Петра де Круце, трактаты которыхъ онъ считаетъ подлиннымъ евангеліемъ музыкальнаго искусства, ничѣмъ не отличается отъ обычныхъ нападокъ консервативной музыкальной науки и критики, повторявшихся во всѣ эпохи исторіи по отношенію ко всѣмъ реформаторамъ музыкальнаго искусства. Но именно эта идейная борьба, мѣнявшая на протяженіи столѣтія лишь свои формы, но отнюдь не свою сущность, показываетъ, что въ музыкѣ накоплялись элементы новаго художественнаго стиля, осознать который и привести къ нѣкоему внутреннему дѣйствію было непосильной задачей для музыкантовъ, воспитанныхъ на старыхъ традиціяхъ. Подобно архитектурной готикѣ, выработавшей около 1250 года новые принципы строительной техники, музыкальное искусство нѣсколькими десятилѣтіями позже обрѣло свои новые пріемы звукового зодчества, и невольно хочется сблизить между собою въ этотъ знаменательный для исторіи музыки моментъ искусство пластическое съ искусствомъ звуковыхъ сочетаній. XIII столѣтіе, время напряженнаго исканія новыхъ формъ во всѣхъ областяхъ искусства, и для музыки оказалось періодомъ, когда стали раскрываться перспективы органическаго развитія для многихъ творческихъ поколѣній.

Борьба противъ новаго искусства.

Готическій стиль и музыка.

Литература къ восьмой главѣ.

Болѣе подробныя свѣдѣнія о теоріи читатель найдетъ въ работахъ: *G. Jacobsthal «Die Mensuralnotenschrift des 12 u 13 Jahrhunderts». Berlin 1871; W. Niemann. «Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen in der Mensuraltheorie des Zeit vor Joh. de Garlandia». Leipzig 1901; Joh Wolf. «Geschichte der Mensuralnotation von 1250 bis 1460». Leipzig 1904*, а также *Riemann «Geschichte der Musiktheorie» (1898)*, его-же: *«Handbuch der Musikgeschichte»*

I. 2 и. XIX Leipzig 1905; A. Dommer (Schering). «Handbuch der Musikgeschichte» и. III (Leipzig 1914). G. Gasperin. «Storia de la simiographia musicale» (Milan 1905).

По исторіи *мотета* ср. превосходную монографію *Hugo Leichentritt'a. «Geschichte der Mottete» (Leipzig 1908).*

Труды Куссмакèра, часто цитируемые нами въ текстѣ, слѣдующіе: *«Histoire de l'harmonie au moyen-âge» (1852); «Les harmonistes des XII и XIII siècle» (1865). «L'art harmonique aux XII и XIII siècle (1865)»; «Oeuvres completes du trouvère Adam de la Hale» (1872). «Scriptores de musica medii aevi» (1867—1870).*

По исторія *англійской* музыки: *H. E. Wooldrige. «Early English Harmony from the 10-n to the 15-tne century» (London 1896). Stainer. «Early Boldeian Music Sacred and Secular Songs.» (London 1901) C. A. Abdy William. «Story of Notation» (1903).*

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ.

Флоренція — колыбель новаго искусства. Эпоха ранняго возрожденія въ музыкѣ. Новыя музыкальныя формы. Значеніе инструментальной игры. Французскіе теоретики и композиторы. Церковное искусство XIV столѣтія. Англійскіе контрапунктисты.

Понятіе возрожденія.

Слово «возрожденіе» не имѣетъ для насъ уже больше того значенія, которое оно имѣло раньше, а именно: возрожденія античности. Переставъ разсматривать стиль со стороны внѣшнихъ подробностей формы, но стараясь проникнуть въ нхъ сущность, мы видимъ, что слово «ренессансъ» обозначаетъ возрожденіе сильной личности, пользующейся художественными формами для выраженія своей творческой воли. Эти сильные люди создали въ началѣ четырнадцатаго столѣтія своеобразное музыкальное искусство, которое являлось отраженіемъ творческихъ настроеній новаго человѣка. Сосредоточіемъ этого движенія явился городъ Данте, Флоренція, который въ эпоху «треченто» занималъ руководящее положеніе въ культурной жизни Италіи. Обаяніе новыхъ идей возрожденія, вызвавшаго небывалый подъемъ литературнаго творчества, сказался и въ области музыки. Эпоха музыкальнаго «треченто» создала цѣлый рядъ лирическихъ формъ, очень близкихъ къ поэзіи того времени и служившихъ средствомъ утонченнаго развлеченія въ кругу флорентинской аристократіи. Изящно отчеканенный ритмъ, чрезвычайная подвижность голосовъ и почти виртуозная техника веденія отдѣльныхъ звуковыхъ линій показываетъ, что флорентинскіе любители музыки XIV столѣтія отличались не только превосходнымъ музыкальнымъ вкусомъ, но и высокоразвитымъ умѣніемъ пользоваться выразительными средствами своего искусства. Трудно представить себѣ контрастъ большій, чѣмъ между парижской школой мензуралистовъ франконской эпохи и новой поэзіей звуковъ, черпающей свои вдохновенія прямо изъ жизни съ ея любовными радостями, свѣтскими развлеченіями, какія оплодотворяли фантазію флорентинскихъ композиторовъ XIV вѣка и ставили передъ ними новыя художественныя проблемы. Но есть и въ высокой степени характерное музыкальное отличіе между произведеніями франконской школы и творчествомъ композиторовъ «треченто»,

Флоренція—колыбель новаго искусства.

избравшихъ своимъ девизомъ «ars nova» (новое искусство). Въ противоположность музыкальнымъ произведеніямъ парижскихъ мензуралистовъ, предназначавшихся для чисто-вокальнаго исполненія, на родинѣ Петрарки и Бокаччіо зародился смѣшанный вокально-инструментальный стиль, вліяніе коего сказалось на сотняхъ композицій итальянской, испанской, французской, нидерландской и англійской школы XV столѣтія. Вокально-инструментальный стиль.

На «campo santo» въ Пизѣ имѣется замѣчательная стѣнная живопись флорентинскаго мастера Орканьи (нынѣ она приписывается мало извѣстному художнику XIV столѣтія Франческо Траини), изображающая тріумфъ смерти. Въ особенности прославлена одна изъ группъ этой картины, носящая названіе «Il sogno de la vita» («Сонъ жизни»). На этомъ эпизодѣ картины мы видимъ группу флорентинцевъ въ колоритныхъ одѣяніяхъ эпохи треченто. Пышно одѣтый и увѣнчанный лаврами, юноша играетъ на струнномъ инструментѣ—віолѣ, дама въ центрѣ картины сопровождаетъ его игру на цитрообразномъ инструментѣ, и всѣ присутствующіе, точно зачарованные сладостью звуковъ, погружены въ какой-то сказочный міръ. Отраженіе музыки треченто въ живописи.

Быть можетъ, впервые искусство живописи съ такой художественной законченностью сумѣло передать тѣ чары, какія присущи были музыкальной лирикѣ эпохи ранняго возрожденія. Эта эпоха до сихъ поръ была очень мало изслѣдована, и лишь послѣднія работы представителей музыкальной науки показали, что эпоха треченто имѣетъ право гордиться не только своими великими поэтами, но и создала богатую музыкальную литературу, которой суждено было вытѣснить окончательно остатки прежней церковной схоластики. Еще до недавняго времени было принято думать, что начатки самостоятельной инструментальной музыки въ Италіи относятся къ самому концу XVI столѣтія, теперь же, благодаря новѣйшимъ изслѣдователямъ итальянской музыки ранняго возрожденія, доказано, что уже въ XIV столѣтіи Флоренція являлась колыбелью вокально-инструментальнаго стиля, находившагося въ тѣсномъ контактѣ со свѣтской поэзіей своего времени. И если великій Данте свидѣтельствуетъ о томъ, что музыкальные инструменты его времени занесены въ Италію изъ Ирландіи, то этимъ подтверждается гипотеза, высказанная впервые Ледереромъ, о томъ, что флорентинское новое искусство возросло на англійской народной полифоніи. Новыя работы по изслѣдованію треченто.

Въ флорентинской библіотекѣ «Laurenziana» хранится драгоцѣнная рукопись, такъ называемый «Кодексъ Скварчіалуппи», по имени итальянскаго органиста XV вѣка, составившаго сборникъ свѣтскихъ сочиненій флорентинскихъ мастеровъ XIV вѣка. Эта роскошная рукопись распредѣлена по композиторамъ, и начальный листъ каждой новой композиціи украшенъ изящнымъ миніатюрнымъ портретомъ автора. Среди композиторовъ, представленныхъ въ этомъ сборникѣ, мы находимъ произведенія: *Іоанна Флорентинскаго, Паоло Флорентинскаго, Якова Болонскаго* (середина XIV столѣтія), *Гираделло* (1400) и слѣпого *Франческо Ландино* (1327—1397). Послѣдній прославленъ былъ, какъ органистъ, и преданіе разсказываетъ, что когда онъ игралъ на своемъ маленькомъ ручномъ органѣ въ саду, птицы собирались, чтобы послушать его музыку. Поэтическіе тексты къ этимъ произведеніямъ представляли собою часто восхитительные образцы поздней рыцарской поэзіи. Вокальная партія писалась въ жи- «Кодексъ Скварчіалуппи».

вомъ декламаціонномъ характерѣ, музыкальный же центръ тяжести переносился на инструментальное сопровожденіе, которое какъ бы дополняло музыкальное содержаніе текста. Кромѣ этого собранія мы имѣемъ, однако жъ, лишь весьма малое количество кодексовъ, изъ коихъ можемъ почерпнуть образцы музыкальнаго искусства XIV столѣтія, но зато сохранились многочисленныя литературныя свѣдѣнія о той огромной роли, которую играла музыка въ общественной жизни этихъ итальянскихъ Аѳинъ. Флоренція въ XIV столѣтіи достигла высокаго культурнаго расцвѣта. О богатствѣ этого города даютъ наглядное представленіе извѣстія хронистовъ, оперирующихъ съ фантастическими суммами, какія флорентинская республика тратила на веденіе войны съ различными городами за гегемонію въ сѣверной Италіи. Что подобныя войны не могли содѣйствовать подъему искусства, разумѣется само собой. Но тѣмъ не менѣе, художественный инстинктъ флорентинцевъ былъ настолько силенъ, что онъ преодолѣвалъ всѣ тѣневыя стороны жизни, чтобы укрѣпить свой духъ въ искусствѣ звуковъ. Такимъ образомъ объясняется, что въ самые тяжелые годы, когда свирѣпствовали чума и голодъ, вызванные войной, Флоренція, благодаря своимъ выдающимся композиторамъ, занимала первое мѣсто въ музыкальной жизни Италіи.

Роль музыки въ общественно-культурной жизни Флоренціи.

Музыка въ другихъ итальянскихъ городахъ.

Съ ней соперничать могли лишь Болонья, Перуджія, Падуа, Римини—все города, находившіеся въ сферѣ вліянія Флоренціи. Отъ музыки другихъ крупныхъ итальянскихъ центровъ той эпохи до насъ дошли лишь незначительные остатки, которые не позволяютъ намъ судить о характерѣ музыкальной жизни въ этихъ городахъ. Однако извѣстно, что въ *Венеціи* уже имѣлась значительная школа органистовъ. Сохранилось, напримѣръ, описаніе состязанія между Франческо Ландино и венеціанцемъ *Франческо да Цезаро*, окончившееся блестящей побѣдой перваго. Весьма возможно, что изслѣдованіе малыхъ итальянскихъ библіотекъ и приведетъ еще не къ богатымъ находкамъ итальянскаго искусства внѣ Тосканы. При настоящемъ же положеніи музыкальной науки, мы ограничиваемъ изслѣдованіе италіанской музыки эпохи треченто лишь флорентинскимъ кодексомъ.

Формы флорентинской «ars nova».

Характерными формами для флорентинской музыки являются три рода вокально-инструментальной композиціи: *мадригалъ, каччіа и баллата*. Слово «Caccia» обозначаетъ по-итальянски охоту, и въ этомъ родѣ композиціи мы должны видѣть совершенно оригинальное музыкальное сочиненіе, изображающее въ композиціи строго каноническаго стиля соколиную охоту. Впослѣдствіи это названіе перенесено было на всякій канонъ двухъ голосовъ съ поддержкой инструментальнаго баса. *Мадригалъ* (отъ «la mandra» – стадо) представлялъ собою идиллическую композицію, однако-жъ часто полную глубокой художественной мысли. Она состояла изъ двухъ или трехъ абзацевъ, соединенныхъ между собою при помощи рифмъ. *Баллата* представляетъ собою трехчастную танцовальную пѣсню съ двумя куплетами и рефреномъ въ началѣ композиціи.

Каччіа

Мадригалъ.

Баллата.

Всѣ эти пѣсенныя формы предназначались для смѣшаннаго вокально-инструментальнаго исполненія, причемъ на долю инструментовъ приходилась значительная роль въ видѣ *прелюдій, интерлюдій и постлюдій*. Мы различаемъ *четыре* типа такихъ композицій: во-первыхъ—пѣсни, въ которыхъ

вокальная мелодія находится въ *нижнемъ* голосѣ, причемъ верхній исполняетъ къ ней контрапунктирующій орнаментъ; во-вторыхъ—композиціи, въ которыхъ вокальный напѣвъ заключенъ въ *верхнемъ* голосѣ, но совершенно подавляется обильными инструментальными колоратурами; въ-третьихъ—пьесы, представляющія собою канонъ двухъ голосовъ съ поддержкой инструментальнаго баса; наконецъ - композиціи безъ текста, парафразы народныхъ пѣсенъ или плясовыхъ напѣвовъ. Эти одноголосныя мелодіи были широко распространены среди массъ раньше, чѣмъ подверглись многоголосной разработкѣ у флорентинскихъ композиторовъ. Въ исполненіи ихъ принимали участіе либо солисты, либо одноголосный хоръ. Четыре типа инструментально-вокальныхъ композицій.

Писатели XIV столѣтія довольно подробно разсказываютъ о способѣ инструментальнаго сопровожденія этихъ пѣсенъ во флорентинской музыкѣ. Такое сопровожденіе могло исполняться на одномъ или нѣсколькихъ инструментахъ. Такъ, напримѣръ, мы знаемъ, что нѣкоторые мадригалы Іоанна Флорентинскаго сопровождались на арфѣ, баллады Ландино на трехъ смычковыхъ инструментахъ, иныя пѣснопѣнія на одной лишь віолѣ. Затѣмъ въ качествѣ аккомпанирующихъ инструментовъ мы встрѣчаемъ также лютню и духовые инструменты, далѣе органъ, въ видѣ небольшого переноснаго *«портатива»* («organetto») или *«позитива»*, который можно было установить на полу. Эти ручные органы играли большую роль въ музыкѣ XIII столѣтія въ качествѣ аккомпанирующихъ инструментовъ и отличались мягкимъ, пріятнымъ звукомъ. Такимъ образомъ, мы видимъ, что въ эпоху треченто инструментальная музыка неожиданно даетъ богатый расцвѣтъ, и только на почвѣ инструментальной музыки XIV столѣтія, особенно органной, возможно объяснить дальнѣйшее развитіе чисто хорового стиля «a capella» въ позднѣйшемъ искусствѣ англичанъ и нидерландцевъ. Инструментальное сопровожденіе. Роль органа.

Переворотъ, совершонный флорентинской музыкой треченто, заключается, главнымъ образомъ, въ освобожденіи вокальной полифоніи отъ обязательнаго «cantus firmus», въ видѣ хоральной мелодіи. Руководящая мелодія такихъ композицій всегда являлась плодомъ свободнаго музыкальнаго изобрѣтенія композитора. Ея характеръ обусловливался исключительно поэтическимъ текстомъ. Исполнялась ли эта мелодія голосомъ или, быть можетъ, эти композиціи имѣли чисто инструментальный характеръ—вопросъ, который неодинаково разрѣшается наиболѣе видными изслѣдователями музыки ранняго возрожденія (Риманомъ, Шерингомъ). Во всякомъ случаѣ въ музыкальномъ содержаніи этихъ пьесъ вокальная часть значительно отступала на задній планъ передъ инструментальной. Весьма возможно, что въ выработкѣ этого стиля большую роль сыграла музыка трубадуровъ XII—XIII столѣтія, о которыхъ рѣчь еще будетъ ниже. Ихъ инструментальное сопровожденіе постепенно развилось въ искусную импровизацію, которая была воспринята флорентинскими мастерами и художественно облагорожена ими. Такимъ образомъ мы можемъ установить, что сольное пѣніе, сопровождаемое игрой на инструментахъ, отнюдь не является достиженіемъ болѣе поздней эпохи, какъ это до сихъ поръ принималось въ исторіи музыки. Такія *монодіи* возникли уже въ XIV столѣтіи. Столь же неправильно мнѣніе, что чистый хоровой стиль являлся исключительно господствующимъ въ музыкѣ до начала XVII столѣтія. Напротивъ того, а-каппельный стиль съ Освобожденіе отъ григоріанскаго cantus firmus. Вліяніе искусства трубадуровъ. Монодіи XIV столѣтія.

самостоятельнымъ веденіемъ голосовъ возникъ лишь во второй половинѣ 15 столѣтія. До него существовали лишь неуклюжія вокальныя формы, державшіяся всецѣло схемъ органума и фобурдона съ движеніемъ голосовъ нота противъ ноты и одновременнымъ произношеніемъ словъ текста во всѣхъ голосахъ. Эти формы сохранились въ церковной музыкѣ XIV и XV столѣтія, но новый стиль музыкальнаго искусства проявился именно въ художественной пѣснѣ съ инструментальнымъ аккомпанементомъ, въ особенности въ свѣтскихъ формахъ итальянскихъ тречентистовъ: мадригалѣ, каччіи, балладѣ, рондо.

Тексты флорентинской новой музыки.

Поэтическіе тексты флорентинскихъ мадригаловъ и балладъ, какъ въ отношеніи формы, такъ и своего содержанія стоятъ на значительной художественной высотѣ. Всѣмъ имъ свойственна довольно сложная версификація, что приводило къ преобладанію шаблона надъ живымъ воспріятіемъ. Послѣднее особенно относится къ балладамъ, которыя состояли всего изъ двухъ краткихъ частей, исполнявшихся нѣсколько разъ частью съ новымъ текстомъ, частью съ текстомъ первой строфы, въ видѣ ритурнеля (припѣва). Такой способъ исполненія чрезвычайно удлинялъ композицію, и даже рондо съ текстомъ въ 5—13 строкъ получала, такимъ образомъ, весьма почтенные размѣры. Въ качествѣ образцовъ флорентинскаго искусства эпохи треченто могутъ служить композиціи Гироделло Флорентинскаго. Одна изъ его въ свое время весьма популярныхъ «каччій» съ чрезвычайной живостью описываетъ охотничью сцену; во второй части его мы слышимъ даже тявканье гончихъ въ звукѣ рожковъ.

Свѣтскій характеръ искусства «треченто».

Флорентинское искусство «треченто» носило выраженный свѣтскій характеръ, несмотря на то, что главными ея представителями были органисты. Среди сотни свѣтскихъ пѣснопѣній, содержащихся во флорентинскихъ кодексахъ, мы находимъ едва ли десятокъ многоголосныхъ церковныхъ композицій. Повидимому, хоровое пѣніе находилось еще въ зачаточномъ состояніи по сравненію съ высоко развитой сольной пѣсней съ инструментальнымъ сопровожденіемъ, и уровень исполненія маленькихъ церковныхъ капеллъ едва ли могъ доставить кому-нибудь художественное удовольствіе. По крайней мѣрѣ, наиболѣе видный теоретикъ того времени, Іоаннъ де Мурисъ, осыпаетъ градомъ упрековъ церковныхъ пѣвчихъ, которые совершенно не умѣли и не желали считаться съ существующими музыкальными правилами, подвергая уши своихъ слушателей жестокимъ истязаніямъ. «О, грубость», жалуется онъ, «о, звѣрство— принимать осла за человѣка, козу за льва; овцу за рыбу.—Дискантирующіе пѣвцы поютъ, не зная никакихъ правилъ гармоній, ихъ голоса шатаются, какъ пьяные, и только благодаря счастливой случайности соединяются въ благозвучіи. Такое пѣніе похоже на паденіе камня, пущеннаго наудачу неловкой рукой».

Церковная музыка.

Однако, и церковный стиль не остался чуждымъ новыхъ вѣяній, которыя особенно ясно сказывались въ мотетахъ (излюбленной формѣ эпохи) и гимнахъ, и здѣсь такъ же, какъ и въ свѣтской пѣсни, наблюдается замѣна строгаго церковнаго «cantus firmus» вокальной имитаціей, и искусство каноническаго веденія голосовъ, получившее, какъ мы видѣли выше, примѣненіе во флорентинскихъ «каччіяхъ», конечно оказало свое вліяніе также на церковное музыкальное письмо. Послѣ перенесенія папскаго престола изъ Авиньона

обратно въ Римъ, послѣдній все болѣе и болѣе начинаетъ становиться центромъ церковнаго искусства, создаваемаго усиліями композиторовъ различныхъ національностей, по преимуществу французовъ и нидерландцевъ. Вслѣдствіе же преобладанія французско-нидерландскихъ элементовъ изъ обихода латинской церкви постепенно начинаетъ исчезать духъ подлинной итальянской музыки.

Флорентинское «новое искусство» было слишкомъ крупнымъ явленіемъ въ исторіи музыки, чтобы не оказать значительнаго воздѣйствія и на художественное творчество другой латинской націи, находившейся въ оживленномъ культурномъ общеніи съ Италіей, а именно на французскую музыку. Какъ разъ французскому музыкальному мыслителю, епископу *Филиппу де Витри* (1290—1361) принадлежитъ первое теоретическое обоснованіе новыхъ правилъ многоголоснаго стиля, названнаго имъ «Ars nova». Филиппъ де Витри былъ однимъ изъ самыхъ смѣлыхъ реформаторовъ въ области мензуральнаго нотнаго письма и считается творцомъ правила о запрещеніи послѣдовательности параллельныхъ квинтъ и октавъ, имѣвшаго столь важное значеніе для дальнѣйшаго развитія музыкальной теоріи. Вмѣстѣ съ ученикомъ своимъ *Юліаномъ де Мурисомъ* онъ ввелъ во французскую музыку новую итальянскую систему мензуральнаго обозначенія и тѣмъ создалъ прочную основу для нотаціи развивающагося полифоническаго стиля. Главной заслугой Филиппа де Витри является признаніе равноцѣнности двухдольнаго ритма, господствующаго въ итальянской пѣснѣ съ трехдольнымъ, освященнымъ традиціей церкви, какъ музыкальная символизація божественнаго Тріединства.

Филиппъ де Витри.

Признаніе равноцѣнности двухдольнаго такта.

Весьма сомнительно, чтобы итальянцы въ эпоху треченто руководились страннымъ правиломъ парижской школы о безраздѣльномъ господствѣ трехдольнаго такта. Во всякомъ случаѣ, одинъ изъ значительнѣйшихъ итальянскихъ теоретиковъ *Маркетъ Падуанскій* (Marchettus—уменьшенное отъ «Маркъ»—de Padua), музыкальный ученый, жившій въ концѣ XIII и въ началѣ XIV столѣтія въ самомъ центрѣ новаго музыкальнаго движенія, свидѣтельствуетъ, что уже около тысяча трехсотаго года въ итальянской практикѣ примѣнялось два обозначенія тактовыхъ родовъ: III или полный кругъ O, для трехдольнаго, и II, или полукругъ C, для двухдольнаго, обозначеніе, сохранившееся до настоящаго времени для четырехчетвертного размѣра.

Новая система нотныхъ знаковъ.

Divisio binaria et ternaria.

Чрезвычайная свобода, съ какой флорентинскіе мадригалисты трактовали ритмическую сторону своихъ композицій, привела къ созданію совершенно новой системы нотныхъ формъ и ритмическихъ обозначеній. Благодаря признанію музыкальной равноцѣнности двухдольнаго и трехдольнаго такта, каждая «brevis» могла дѣлиться на двѣ или на три «semibreves» (divisio binaria или ternaria), и каждое изъ этихъ подраздѣленій могло опять-таки распадаться на двѣ или три части, и такимъ образомъ, получалось дѣленіе на четыре, шесть восемь, девять, двѣнадцать долей. Это итальянское ученіе о подраздѣленіяхъ было перенесено на французскую почву, и, такимъ образомъ, окончательно устранено прежнее исключительное господство трехдольнаго такта и въ значительной степени упрощена мензуральная теорія. Тотъ же Филиппъ де Витри ввелъ въ мензуральное письмо красныя ноты для тѣхъ случаевъ, гдѣ

Красная нотація.

имѣло мѣсто синкопическое связываніе нотъ. Согласно этому обозначенію ритмически двухзначныя ноты считались въ tempus perfectum, какъ двѣ трехзначныя.

Новое ученіе о гармоніи.

Совершенно новыя музыкальныя основы, на которыхъ возросло «ars nova», естественно повлекли за собою и полный пересмотръ гармоническихъ правилъ, считавшихся до тѣхъ поръ непреложными. Имя Филиппа де Витри и въ этой области окружено славой яркаго новатора, быть можетъ, не совсѣмъ заслуженно, но во всякомъ случаѣ онъ первый далъ формулировку музыкальной практики, пустившей уже глубокіе корни въ итальянскомъ и французскомъ искусствѣ. Съ чисто внѣшней стороны этотъ художественный переворотъ сказался въ томъ, что полифоническое письмо, которое до этого времени носило названіе дисканта, получило теперь имя *контрапункта* (punctus contra punctum). Названіе его встрѣчается впервые въ трактатахъ примѣрно около 1300 года и относилось первоначально къ наиболѣе примитивному виду «нота противъ ноты» (то-есть «органуму»). Для контрапункта же, въ которомъ встрѣчалось иное соотношеніе, напримѣръ, четвертей противъ половинныхъ нотъ, де Мурисъ примѣняетъ выраженіе «Diminutio cotrapuncti».

Контрапунктъ.

Что касается новыхъ гармоническихъ правилъ, введенныхъ Филиппомъ де Витри и его ближайшими послѣдователями, какъ теоретическое обоснованіе «Ars nova», то таковыя несомнѣнно свидѣтельствуютъ о пробужденіи чутья къ естественной пѣвучести голосовъ и появленіи болѣе утонченнаго вкуса къ ихъ гармоническому сочетанію. Новое ученіе о гармоніи, формулированное славнымъ творцомъ трактата «Ars nova», въ общихъ чертахъ сводилось къ слѣдующему. Всѣ интервалы распадаются на *консонансы* и *диссонансы*. Консонансы отчасти являются *совершенными* — унисонъ, октава и квинта, частью *несовершенными* — большая и малая терція. Всѣ остальные интервалы — диссонансы. Каждая пьеса должна была непремѣнно начинаться съ совершеннаго консонанса и имъ же заканчиваться. Диссонансъ можетъ встрѣчаться лишь въ видѣ проходящаго созвучія и долженъ всегда разрѣшаться въ консонансъ, дабы одинъ диссонансъ не слѣдовалъ за другимъ. Въ движеніи голосовъ неизмѣнно сохраняется принципъ ихъ противоположнаго движенія: тамъ, гдѣ одинъ голосъ подымается, другой долженъ падать, и наоборотъ. Несовершенные консонансы могутъ слѣдовать другъ за другомъ. *Но параллели совершенныхъ консонансовъ — октавы и квинты — запрещены.* Это правило о запрещеніи параллелизма совершенныхъ консонансовъ, высказанное еще предшественниками Филиппа де Витри, было послѣднимъ поставлено во главу угла и до сихъ поръ сохранило свое полное значеніе въ современной теоріи музыки, такъ какъ оно вполнѣ соотвѣтствуетъ естественнымъ требованіямъ музыкальнаго слуха.

Новое ученіе о диссонансѣ и консонансѣ.

Запрещеніе параллельныхъ квинтъ и октавъ.

Но какъ ни интересны положенія теоретиковъ «Ars nova», гораздо бо̀льшее значеніе для пониманія эпохи имѣютъ для насъ ея художественные памятники, ибо они гораздо яснѣе показываютъ намъ, въ чемъ сказался творческій духъ времени. Одной изъ самыхъ характерныхъ фигуръ въ области французской музыки XIV столѣтія былъ *Гильомъ де Машо*, одинаково замѣчательный, какъ поэтъ, и какъ музыкантъ. Его біографія обнимаетъ второй періодъ мензуральной нотаціи, то-есть эпоху, въ которой окончательно выработалась нотація черными нотами. Годъ рожденія Гильома де Машо въ точности неизвѣстенъ. Судя по фамиліи Машо (Machault) онъ родился въ департаментѣ Арденнъ. Въ качествѣ музыканта и поэта мы видимъ его на службѣ Іоанна Люксембургскаго, короля Богеміи. Онъ пользовался полнымъ довѣріемъ послѣдняго и сопровождалъ его въ различныхъ поѣздкахъ вплоть до путешествія въ Россію. Послѣ гибели Іоанна, въ битвѣ при Кресси, онъ перешелъ на службу къ Карлу V въ Нормандію и, повидимому, жилъ еще въ 1371 году. Его кончина оплакивается въ различныхъ балладахъ того времени, и имя его называется въ одномъ ряду съ именами Іоанна де Муриса и Филиппа де Витри. Поэтическія и музыкальныя произведенія Гильома де Машо сохранились въ кодексахъ Парижской Національной Библіотеки. Какъ композиторъ онъ возвышается надъ своимъ временемъ большой свободой и художественной выразительностью. Его композиціи намъ кажутся теперь нѣсколько странными, но несомнѣнно способны еще чаровать нашъ слухъ граціозностью личнаго и истиннаго выраженія чувствъ. Но стиль этихъ произведеній гораздо менѣе гибокъ, чѣмъ стиль флорентинской новой музыки. Отъ Гильома де Машо до насъ дошелъ цѣлый рядъ свѣтскихъ пьесъ, рондо, лэ и особенно балладъ. Чрезвычайная сложность ихъ ритмической концепціи, съ одной стороны, и архаическая неподвижность гармоніи, съ другой—показываютъ, что композиціонная манера Машо, близкая къ стилю флорентинскихъ тречентистовъ, не свободна отъ остатковъ старой музыки франконской эпохи.

Художественные памятники.

Гильомъ де Машо.

Біографія Гильома де Машо.

Стиль композицій Машо.

Баллады Машо.

Въ исторіи церковной музыки Гильомъ де Машо составилъ себѣ имя своими мотетами, подъ которыми, однако-жъ, слѣдуетъ разумѣть не однѣ лишь церковныя композиціи, но и хвалебные хоры въ честь покровителей искусства Машо. Въ его мотетахъ сказывается склонность къ контрапунктическимъ ухищреніямъ, которыя живо напоминаютъ собою позднѣйшій стиль нидерландскихъ контрапунктистовъ. Новый духъ въ его композиціяхъ причудливымъ образомъ смѣшивается со старой музыкальной схоластикой, и, такимъ образомъ, вся дѣятельность Машо представляетъ собою интересный переходный этапъ между старымъ церковнымъ искусствомъ и новыми свѣтскими формами, созданными эпохою ранняго возрожденія.

Мотеты Машо.

Наряду съ композиціями Машо мы знаемъ еще нѣсколько образцовъ французскаго новаго искусства, главнымъ образомъ, разсѣянныхъ въ видѣ музыкальныхъ вставокъ въ популярные романы времени. Кусмакеромъ опубликованы были двѣ старѣйшія французскія мессы, весьма интересныя съ технической стороны, какъ первые примѣры полной музыкальной композиціи на церковный текстъ мессы. Это четырехголосная месса Машо, по случаю коронованія Карла V Французскаго и такъ называемая месса Турнэ, старѣйшій памятникъ *фламандскаго* музыкальнаго искусства. Обѣ эти мессы отчасти на-

Месса Г.-де Машо.

Старѣйшій памятникъ фламандскаго искусства.

писаны еще въ мотетной формѣ. Среди современниковъ Машо необходимо упомянуть еще имена *Дешампа* (Dechampes), *Бодъ Кордье* (Baude Cordier) изъ Реймса, *Рейналь Либера* (Reynale Libert), *Таписсье* (Tapissier). Всѣ эти мастера проявляли свои творческія силы въ области свѣтской вокальной композиціи съ инструментальнымъ сопровожденіемъ, являясь носителями такъ называемаго домашняго музыкальнаго искусства начала XV столѣтія.

Переходъ музыкальнаго главенства къ англичанамъ.

Перенесеніе же принциповъ новаго искусства на композиціонный стиль церковной музыки есть историческая заслуга *англійскихъ* мастеровъ. Къ нимъ примѣрно съ 1400-го года переходитъ несомнѣнное главенство въ музыкальномъ развитіи Европы, и постепенно англійскіе контрапунктисты оттѣсняютъ на задній планъ французовъ. Приблизительно черезъ полувѣковой промежутокъ и они принуждены были уступить свою гегемонію нидерландцамъ, которые впослѣдствіи свыше ста пятидесяти лѣтъ являлись безусловными господами музыкальнаго положенія въ Европѣ, объединяя подъ своимъ главенствомъ французскихъ, нѣмецкихъ, итальянскихъ, испанскихъ композиторовъ, такъ что къ концу XV столѣтія почти совершенно стерлись національныя различія, и въ музыкѣ господствовала одна лишь нидерландская школа контрапунктистовъ.

«Ars nova» и церковный стиль.

Попытки примѣненія принциповъ «ars nova» въ области музыки церковной были сдѣланы уже флорентинскими композиторами, но ихъ церковныя произведенія значительно уступаютъ по своимъ художественнымъ достоинствамъ ихъ свѣтской музыкѣ, что конечно не представляетъ собою ничего удивительнаго, такъ какъ новый стиль былъ результатомъ переворота въ свѣтскомъ искусствѣ. Огромнымъ завоеваніемъ для выработки новаго церковнаго стиля было освобожденіе отъ обязательной для церковной композиціи хоральной мелодіи и переходъ къ самостоятельной многоголосной передачѣ литургійнаго текста. Что этотъ новый стиль распространился не только на западѣ, но и въ восточной Европѣ, показываетъ чрезвычайно интересная находка трехголосныхъ мессъ польскаго композитора *Радома* (начало XV столѣтія), сдѣланная въ 1907 году въ Варшавѣ *Г. Опьенскимъ*.

Старопольская месса XV столѣтія.

Если новый музыкальный духъ пробивалъ себѣ пути въ странахъ, еще скованныхъ всецѣло религіознымъ догматизмомъ католичества, то тѣмъ легче было проникнуть ему въ церковную музыку въ той далекой странѣ, гдѣ многоголосное пѣніе съ инструментальнымъ сопровожденіемъ проистекало изъ самаго народнаго музыкальнаго творчества, а именно въ Англіи. Здѣсь, въ серединѣ XIV столѣтія Королемъ Генрихомъ V былъ сдѣланъ весьма смѣлый шагъ. Этотъ король, чья любовь къ музыкѣ подтверждается никѣмъ инымъ, какъ Шекспиромъ, ввелъ въ 1360 году хоръ бардовъ съ ихъ инструментами въ богослуженіе. Подобнаго рода смѣлое вторженіе народныхъ элементовъ въ церковную музыку возможно было только на англійской почвѣ, такъ какъ здѣсь существовалъ особый классъ пѣвцовъ и музыкантовъ, чтимый народомъ, въ то время, какъ на континентѣ музыканты-инструменталисты, бродившіе изъ города въ городъ, считались отщепенцами общества, и введеніе инструментальнаго сопровожденія въ церковную музыку, при тогдашнемъ положеніи ея исполнителей, являлось бы чистѣйшимъ безуміемъ. Тѣмъ не менѣе, когда англійскій дворъ посѣтили король Сигизмундъ и герцогъ Филиппъ Бургундскій, то они пришли въ такой восторгъ отъ новой церемоніи («nova caeremonia») англійскаго бого-

Реформа Генриха V.

«Nova caeremonia».

служенія, что Сигизмундъ передъ отъѣздомъ своимъ изъ Лондона велѣлъ раздать лондонскому населенію летучки, въ которыхъ въ звучныхъ стихахъ воспѣвалъ красоту британской «ангельской» музыки и давалъ торжественное обѣщаніе содѣйствовать ея распространенію на его родинѣ. Король Сигизмундъ дѣйствительно сдержалъ свое обѣщаніе. При помощи прогрессивно-настроенныхъ церковныхъ дѣятелей ему удалось добиться на Констанцскомъ соборѣ признанія новаго искусства въ качествѣ фактора церковной музыки и отмѣны буллы Іоанна XXII. Англійскіе пѣвцы были приглашены ко двору бургундскаго герцога и въ папскую капеллу. Британскіе музыканты стали распространяться потомъ по всему континенту, что можно объяснить ихъ болѣе привилегированнымъ соціальнымъ положеніемъ и ореоломъ тысячелѣтней музыкальной традиціи, окружавшей ихъ классъ. Такимъ образомъ, въ музыкальную культуру входитъ впервые артистъ, соединявшій въ себѣ вокалиста и инструменталиста, и это явленіе не могло не имѣть самыхъ благодѣтельныхъ послѣдствій для дальнѣйшаго развитія многоголоснаго стиля, тайна котораго заключается въ равномѣрномъ овладѣніи обоими музыкальными элементами, вокальнымъ и инструментальнымъ началомъ.

Англійскіе пѣвцы при бургундскомъ дворѣ.

Что музыкальная реформа Генриха V имѣла полный успѣхъ въ Англіи, разумѣется само собой, если принять во вниманіе, что англичанамъ съ самаго начала ихъ музыкальнаго развитія было присуще живое чувство гармоніи, отвергавшее надуманную музыкальную ученость. Дальнѣйшему распространенію новаго церковнаго стиля содѣйствовало и завоеваніе сѣверной Франціи англичанами. Генрихъ V, занимая города и крѣпости Нормандіи, первымъ дѣломъ призывалъ туда пѣвцовъ, чтобы ознакомить народъ съ «новой церемоніей». Съ другой стороны французскіе композиторы, какъ названный нами выше Таписсье, могли спокойно слѣдовать британскимъ образцамъ, не вызывая какихъ-либо нареканій со стороны своихъ соотечественниковъ, ибо наиболѣе музыкальный элементъ среди англичанъ, шотландцы, боролись на сторонѣ французскаго дофина. Ф. Ледереръ, изслѣдовавшій вопросъ о вліяніи англійской музыки на вокальный стиль XV столѣтія, приводитъ въ качествѣ доказательства этого вліянія преобладаніе пикардійскаго діалекта въ дошедшихъ до насъ французскихъ пѣсняхъ того времени. Пикардія же дольше всего находилась подъ владычествомъ англичанъ.

Распространеніе англійской музыки во Франціи.

Послѣдующія политическія событія въ Англіи, кровавая распря между бѣлой и алой розой привели къ почти полному уничтоженію музыкальной культуры въ самой Англіи. Британскіе музыканты бѣжали цѣлыми толпами во Францію, гдѣ встрѣчали особенно радушный пріемъ при дворѣ бургундскаго герцога. Среди нихъ находился и *Джонъ Дёнстэпль* (Dunstaple), «отецъ настоящаго контрапункта» и тѣмъ самымъ родоначальникъ современной культуры. Изъ біографіи Денстэпля извѣстенъ лишь одинъ годъ, это годъ его смерти 1453, когда онъ похороненъ былъ въ одной изъ лондонскихъ церквей. Періодомъ же расцвѣта творчества Денстэпля считаются двадцатые годы XV столѣтія. До насъ дошелъ цѣлый рядъ его духовныхъ композицій пѣсеннаго характера, и эти духовныя пѣсни, въ совершенствѣ своего контрапунктическаго стиля, основаннаго на ясномъ пониманіи гармоническаго содержанія руководящей мелодіи, представляютъ собою столь много существенно новаго, что имя Ден-

Д. Дёнстэпль.

Характеръ композицій Денстэпля.

Пара-фразы на церковныя пѣсни.

«O, rosa bella».

стэпля обозначаетъ собой одну изъ важнѣйшихъ вѣхъ въ исторіи музыкальнаго искусства Западной Европы. При несомнѣнномъ дарѣ изобрѣтать новыя мелодіи, отличающіяся высокой музыкальной характерностью и простой величественностью, Денстэпль умѣлъ придавать ихъ обработкѣ художественное мастерство, причемъ особенно тщательно развиты у него инструментальныя вставки. Большинство подлинныхъ композицій Денстэпля—гимны, антифоны и духовныя пѣснопѣнія (cantica)—выдержаны въ столь простой структурѣ, что съ полнымъ правомъ они могутъ быть названы парафразами на церковныя пѣсни. Необходимо еще отмѣтить въ нихъ преобладаніе элемента пентатоники, объясняемое шотландскимъ происхожденіемъ Денстэпля. Рельефная мелодика этихъ композицій, лишенная шага въ полутонъ, придаетъ имъ сходство со старыми григоріанскими напѣвами, что несомнѣнно содѣйствовало распространенію композицій Денстэпля въ католическихъ странахъ. Изъ свѣтскихъ композицій до насъ дошло лишь немного образцовъ, среди нихъ прелестная пѣснь «O, rosa bella». Композиція эта написана на слова венеціанскаго поэта *Леонардино Джустиніани*, текстъ котораго подвергался неоднократно музыкальной обработкѣ композиторовъ.

Школа Денстэпля.

Джонъ Денстэпль возглавлялъ собою группу современныхъ ему композиторовъ, среди которыхъ насчитывается нѣсколько выдающихся мастеровъ: *Ліонель Пауэръ*, (Lionel Power), *Джонъ Аленъ* (I. Alain), *Джонъ Беннетъ* (J. Benet Anglicus), *Бедингэмъ* (Badinham), *Маркгэмъ* (R. Markham), *Стенли* (Stanley), *Ферфаксъ* (Fairfax). Всѣ мастера этой школы объединены скорѣе внѣшними признаками своихъ композицій, чѣмъ ихъ внутреннимъ содержаніемъ, ибо искусство звуковъ въ XV столѣтіи было не столько духовной творческой дѣятельностью, сколько изощреннымъ ремесленнымъ художественнымъ трудомъ. Но мы имѣемъ несомнѣнное основаніе считать ихъ выразителями эпохи англійскаго гуманизма въ музыкѣ. Вѣяніе освободительныхъ идей, пришедшихъ изъ Италіи, на англійской почвѣ сказалось раньше всего въ подъемѣ интереса къ музыкальному творчеству, какъ наиболѣе благородному проявленію художественной натуры человѣка. Въ то время какъ на континентѣ, въ особенности въ Германіи, занятіе музыкой считалось недостойнымъ дворянина или представителя зажиточнаго городского населенія, просвѣщенные англичане высшихъ круговъ общества, подобно итальянцамъ той эпохи, отдавали всѣ свои досуги музыкальному искусству. Эта близость художниковъ и общества и породила тотъ своеобразный англійскій контрапунктическій стиль, который всегда стремился къ тому, чтобы быть понятнымъ всякому любителю музыкальнаго искусства, не избѣжавъ при этомъ и нѣкоторой легковѣсности.

Англійскій гуманизмъ и музыка.

Манускриптъ «Old Hall».

Важнѣйшимъ источникомъ для ознакомленія съ композиціями этой группы служитъ лондонскій манускриптъ Old Hall, нынѣ хранящійся въ католической коллегіи С. Эдмонда. Въ этой рукописи заключается около 138 композицій. Наряду съ этимъ источникомъ важное значеніе для изученія англійской музыки имѣютъ такъ называемые *Тріентскіе Кодексы*, съ произведеніями авторовъ, частью представленныхъ въ предыдущемъ собраніи. Композиціи англійской школы по большей части двухъ - трехголосныя и только въ рѣдкихъ случаяхъ четырехголосныя. Въ основу всѣхъ этихъ образцовъ положены в видѣ «Cantus firmus» или мелодіи григоріанскихъ хораловъ—въ духовныхъ произведеніяхъ, либо народная пѣснь или мелодія, изобрѣтенная самимъ композиторомъ.

Характеръ композицій англійской школы.

Носителемъ cantus firmus'а является *теноръ*, в видѣ средняго или нижняго голоса. Въ трехголосныхъ композиціяхъ третій голосъ образуется такъ называемымъ *контратеноромъ*, лишеннымъ музыкальной самостоятельности и являющимся лишь дополнительнымъ голосомъ. Слова текста разлагаются въ композиціи на отдѣльные слоги, распредѣляемые на большія мелодическія разстоянія. Это обстоятельство въ связи съ другими важными музыкальными аргументами доказываетъ, что мы имѣемъ въ данномъ случаѣ дѣло не съ чисто вокальной музыкой, а вѣроятно съ произведеніями инструментальнаго типа, или съ вокально-инструментальной музыкой. Такое истолкованіе многоголосныхъ композицій начала XV и XVI столѣтія разрѣшаетъ многія, до сихъ поръ казавшіяся совершенно непреодолимыми трудности и разрушаетъ окончательно представленіе о томъ, что именно въ эту эпоху чисто хоровой стиль, «а capella» достигъ уже своего высшаго расцвѣта.

Вокально-инструментальный стиль.

Дѣятельность Денстэпля и его школы имѣла значительное вліяніе на музыку фламандскихъ мастеровъ. Средоточіемъ новаго музыкальнаго движенія на континентѣ, вызваннаго вліяніемъ англичанъ, явился дворъ бургундскаго герцога, во владѣніяхъ котораго нашелъ свое убѣжище Денстэпль. Здѣсь развернулся крупный талантъ его учениковъ *Гильома Дюфэ* (Dufay—Du-Fay по новѣйшимъ даннымъ, жилъ отъ 1400—1474) и *Жилля Беншуа* (Aegidius, Gilles Binchois, 1400—1460). Отъ обоихъ композиторовъ этихъ сохранилось бо́льшее количество свѣтскихъ, чѣмъ церковныхъ композицій. Мелодическій даръ Дюфэ проявляется полностью въ рядѣ прелестныхъ chansons, совершенно выдержанныхъ въ новомъ композиціонномъ стилѣ. Этотъ стиль характеризуется свободой мелодическаго изобрѣтенія, и часто кажется, что текстъ этихъ композицій уже впослѣдствіи пригнанъ, какъ поэтическое истолкованіе музыкальнаго содержанія произведенія. Съ точки зрѣнія технической у Дюфе весьма примѣчательно широкое использованіе постепенно другъ за другомъ вступающихъ голосовъ. Вмѣсто обычнаго трехголоснаго стиля у него появляются четырехголосныя и пятиголосныя композиціи. Такое расширеніе количества голосовъ создало совершенно новую музыкальную перспективу для полифоническаго письма. Четырехголосіе обозначало не только обогащеніе звукового характера композицій, но четыре голоса давали гораздо больше свободы для контрапунктическихъ комбинацій. Къ тому же противоставленіе голосовъ попарно давало возможность большаго разнообразія вокальнаго колорита, чѣмъ въ трехголосномъ письмѣ. Возникъ цѣлый рядъ техническихъ проблемъ, которыя впервые поставилъ передъ музыкальнымъ искусствомъ во всей своей широтѣ Дюфэ.

Г. Дюфэ.

Четырехголосное письмо.

Жилль Беншуа былъ другомъ и современникомъ Дюфэ. Онъ служилъ пѣвцомъ при бургундскомъ дворѣ и подъ конецъ жизни сдѣлался священникомъ. Изъ его композицій сохранилось немного: трехголосная месса въ Брюсселѣ, небольшое количество свѣтскихъ пѣсенъ и мотетовъ въ Ватиканѣ, Мюнхенѣ и Парижѣ.

Беншуа.

Изъ числа другихъ послѣдователей Денстэпля выдѣляются *Іоаннъ Брасаръ* и *Іоаннъ де Сарто* (Iohann de Sarto). Вмѣстѣ съ Дюфэ и Беншуа они открываютъ собою длинный рядъ *нидерландскихъ* композиторовъ, которымъ суждено было занять господствующее положеніе въ музыкальной жизни ближайшей эпохи. Этому преобладанію нидерландцевъ главнымъ образомъ содѣй-

І. Брасаръ и І. де Сарто.

ствовало образованіе цѣлаго ряда пѣвческихъ капеллъ при дворахъ свѣтскихъ и церковныхъ властелиновъ XV столѣтія. Значительный переворотъ, произведенный въ музыкальной композиторской техникѣ Денстэплемъ и Дюфэ, настолько развязалъ языкъ музыки, что композиціи этой эпохи могли изъ ремесленныхъ контрапунктическихъ упражненій обратиться въ выраженія чувствъ, волнующихъ музыкантовъ. У Дюфэ мы уже встрѣчаемъ моменты подлинной художественной яркости. Подобнаго рода композиціи требовали для своего исполненія хорошо подготовленныхъ пѣвцовъ, а начиная съ 15 столѣтія нидерландцы дѣлаются серьезными соперниками итальянцевъ на поприщѣ хорового пѣнія. Особую славу разсадника церковныхъ пѣвцовъ и композиторовъ въ XV столѣтіи пріобрѣлъ городъ Камбрэ. Отсюда уже въ 1425 году приглашенъ былъ въ Римъ въ качествѣ наставника папской пѣвческой капеллы *Николай Гренонъ*, и онъ повезъ съ собою въ столицу католическаго міра цѣлую группу молодыхъ нидерландскихъ пѣвцовъ. Папская же капелла въ XV и XVI столѣтіи насчитываетъ нѣсколько десятковъ замѣчательныхъ композиторовъ своей эпохи. Наряду съ Камбрэ и Римомъ подобныя пѣвческія академіи существовали и въ Парижѣ и при бургундскомъ дворѣ. Искусство пѣвцовъ этихъ капеллъ достигло такой виртуозности, что послѣдніе даже могли исполнять и инструментальную часть композиціи. Инструментальныя и вокальныя партіи перестали разграничиваться другъ отъ друга, причемъ большинство композицій могло исполняться какъ на инструментахъ, такъ и вокально. Однако, необходимо замѣтить, что и въ духовныхъ и въ свѣтскихъ пьесахъ первой нидерландской школы инструментальная часть играла значительную роль: инструменты аккомпанировали верхнему голосу, и ими исполнялась также вступительная или заключительная ритурнель. Въ свѣтскихъ пѣсняхъ мы встрѣчаемъ подобныя ритурнели на каждомъ шагу. Ихъ вступленіе обозначается либо перерывомъ текста, либо быстрыми фигураціями явно не вокальнаго характера. Во многихъ случаяхъ, однако, только заключительный аккордъ напоминаетъ объ участіи струнныхъ инструментовъ въ исполненіи даннаго произведенія.

Пѣвческія капеллы. — Роль инструментовъ.

Побѣда вокальнаго принципа.

Вокальный же принципъ одержалъ свою полную побѣду въ церковной музыкѣ. Въ этомъ отношеніи сильное давленіе оказала могущественная клерикальная партія, которая протестовала противъ привлеченія инструментовъ для исполненія церковной музыки. Съ такимъ протестомъ выступилъ между прочимъ Эразмъ Ротердамскій: «Церковь», писалъ онъ, «нынѣ наполнена крикомъ и суетнымъ шумомъ многочисленныхъ голосовъ. Пѣвцы стараются перекричать потокъ звуковъ трубъ, флейтъ и свирѣлей. Толпа стремится подъ церковные своды, какъ на театральное представленіе. Для этой цѣли мы содержимъ большія толпы мальчиковъ, юный возрастъ коихъ позволяетъ изучать имъ церковное пѣніе, но оставляетъ ихъ совершенно невѣжественными въ отношеніи другихъ знаній. Толпы тунеядцевъ воспитываются за счетъ церкви, обременяя прихожанъ ненужными расходами». Оппозиція противъ инструментально-вокальнаго стиля одержала верхъ, и мы для ближайшаго времени можемъ констатировать исключительное господство чисто хорового, такъ называемаго à capell'наго стиля. Въ эту новую музыкальную эру мы вступаемъ съ творчествомъ второй нидерландской школы во главѣ съ *Іоанномъ Океґемомъ*, имѣвшей

столь важное значеніе для развитія многоголоснаго стиля, что разсмотрѣнію ея мы посвятимъ отдѣльную главу.

Значеніе виртуознаго искусства нидерландцевъ.

Надо считать прямо счастьемъ, что болѣе поздней эпохѣ чистаго вокальнаго стиля предшествовалъ періодъ, въ который преобладалъ принципъ инструментальный, причемъ роль инструментовъ игралъ человѣческій голосъ. Виртуозная техника нидерландскихъ пѣвцовъ (а надо замѣтить, что большинство композиторовъ XV и начала XVI столѣтія были исключительно пѣвчими придворныхъ и церковныхъ капеллъ) научила нидерландцевъ полному овладѣнію выразительными средствами вокальной музыки. Упорной и трудной работой они достигли полнаго господства надъ звуковымъ матеріаломъ и этимъ создали прочную основу для дальнѣйшаго художественнаго развитія въ музыкѣ. Дюфэ и его ближайшіе сподвижники много сдѣлали для выработки органической формы церковныхъ пѣснопѣній и сильно расширили форму мотета. Мастерскіе мотеты Дюфэ отличаются удивительной четкостью стиля, выдержанностью полифонической разработки, не допускаютъ преобладанія одного голоса надъ другимъ и отличаются той волшебной мягкой звучностью, которую можно было бы сравнить лишь со свѣтовымъ эффектомъ солнечнаго луча, проникающаго подъ своды церкви сквозь готическія цвѣтныя стекла. Въ этихъ произведеніяхъ ранней нидерландской школы принципъ имитаціи выступаетъ еще довольно свободно безъ всякой назойливости, и композиціи этого періода еще чужды тѣмъ полифоническимъ хитросплетеніямъ, которыя нынѣ въ нашемъ представленіи неразрывно связаны съ понятіемъ нидерландской школы. Правда, гармонія Дюфэ еще часто кажется сухой и жесткой, ибо композиторъ центръ тяжести полагаетъ только въ правильномъ веденіи отдѣльныхъ голосовъ. Но, съ точки зрѣнія технической композиціи, XV столѣтіе являетъ собой картину освобожденія хорового стиля отъ несовершенствъ примитивнаго многоголосія. Чрезвычайный подъемъ композиціонной техники постепенно привелъ къ в ртуозному использованію труднѣйшихъ формъ письма: канона, двойного контрапункта. Но чѣмъ безграничнѣе были музыкальные горизонты, которые раскрывались передъ музыкантами той эпохи при разработкѣ правилъ комбинированія нѣсколькихъ голосовъ, тѣмъ болѣе возникалъ соблазнъ чисто механическаго, поверхностнаго пользованія этими правилами. Даже крайности этого чисто ремесленнаго пониманія музыкальнаго искусства не помѣшали нидерландцамъ влагать въ свои произведенія духовную экспрессію и, при всемъ преобладаніи техническаго мастерства, композиціи первой нидерландской школы несомнѣнно отражаютъ духовный строй людей высокаго культурнаго уровня.

Имитаціонный стиль.

Законченный типъ мессы.

Эпоха Денстэпля и Дюфэ создала законченный типъ мессы, въ которой отдѣльныя части (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus и Agnus Dei), встрѣчавшіяся раньше лишь въ разрозненномъ видѣ, оказывались объединенными тематически и тонально. Необходимо еще разъ подчеркнуть, что до середины XV столѣтія въ церковной музыкѣ вокальное исполненіе всѣхъ голосовъ имѣло мѣсто лишь въ самыхъ примитивныхъ хвалебныхъ пѣснопѣніяхъ (Laudae). Весьма часто практиковалось исполненіе цѣлыхъ частей мессы только на органныхъ инструментахъ, чѣмъ пользовалось большинство крупныхъ мастеровъ даже въ XVI столѣтіи, такъ что мы съ полнымъ правомъ можемъ говорить о существованіи ***органныхъ мессъ.***

Органныя мессы.

Значеніе музыки XV столѣтія.

Единеніе народныхъ массъ и художниковъ звуковъ.

Подводя итоги музыки XV столѣтія мы главнымъ завоеваніемъ этой интересной эпохи считаемъ развитіе каноническаго движенія голосовъ, зачатки котораго наблюдаются еще въ XII—XIII столѣтіи и получили систематическое развитіе въ охотничьихъ композиціяхъ (Caccia) флорентинскихъ мастеровъ XIV столѣтія. Если новое историческое изслѣдованіе и показало ошибочность предположенія, что искусный контрапунктъ, такъ сказать, изобрѣтенъ былъ въ Нидерландахъ, и доказало, что ему предшествовалъ вокально-инструментальный стиль, выработанный въ Италіи на основѣ новаго гармоническаго созерцанія, то все же ни одна изъ странъ, принимавшихъ въ ту эпоху участіе въ музыкальной жизни Европы, не дала столь большого числа знаменитыхъ именъ, какъ страна между Маасомъ и Шельдой. И нетрудно объяснить внезапный расцвѣтъ музыкальнаго искусства въ географически противоположныхъ странахъ Европы, Италіи и Нидерландахъ. Какъ здѣсь, такъ и тамъ наряду съ художественной музыкой била мощнымъ ключемъ народная пѣсня, и творецъ этой пѣсни любилъ самую сложную музыку композиторовъ своей эпохи. Необычайная плодовитость музыкантовъ XV столѣтія, неограниченное господство музыки въ церковной и свѣтской жизни, ея важная общественная роль достаточно свидѣтельствуютъ объ этомъ. И какъ прекрасный примѣръ для будущихъ поколѣній музыка XV столѣтія показала, что органическое единеніе народныхъ массъ и творцовъ новыхъ формъ есть наиболѣе яркій стимулъ художественнаго прогресса въ области искусства звуковъ.

Литература къ девятой главѣ.

Чрезвычайно интересная, какъ въ чисто музыкальномъ отношеніи, такъ и съ точки зрѣнія художественно-культурной, музыка XIV—XV столѣтія породила въ послѣднее десятилѣтіе весьма обширную научную литературу. Мы ограничиваемся лишь указаніемъ важнѣйшихъ работъ. Зарожденіе флорентинской «Ars nova» освѣщено было *I. Wolf'омъ* въ статьѣ «Florenz in der Musikgeschichte des 14 Jahrhunderts» (Sammelb. der Internat. Musikges. III, 4. 1902) и *F. Ludwig'омъ* «Die mehrstimmige Musik des 14 Jar» тамъ же IV, 1, 1902). Серьезнаго вниманія заслуживаетъ новѣйшая книга *A. Schering'a*: «Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance» (Leipzig Kahnt, 1914), а также изложеніе эпохи въ послѣднемъ изданіи «Handbuch der Musikgeschichte» *Arrey van Dommer'a* въ обработкѣ *A. Schering'a*. Весьма содержателенъ отдѣлъ объ «Ars nova» во 2-ой части перваго тома «Handbuch der Musikgeschichte» *H. Riemann'a*. Объ *англійской* школѣ ср.: «Oxford History of Music» т. II *(H. E. Wooldrige* 1905), *W. Nagel*. «Geschichte der Musik in England» (2 т. Strassburg 1891 и 1897), а также весьма своеобразную, какъ по своему содержанію, такъ и по манерѣ изложенія, книгу *W. Lederer'a* «Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst» (Leipzig 1906—вышелъ лишь одинъ томъ), цитированную нами выше. О жизни и творчествѣ Машо подробныя свѣдѣнія находимъ въ книгѣ *I. Wolf'a* «Geschichte der Mensuralnotation von 1260—1450» (3 части, 1904); о *Дюфэ — Fr. X. Haberl*: «Wilhelm Dufay» (1885), *Iohn Stainer* «Dufay and his contemporaries» (1898). Къ исторіи старофранцузскаго и старофламандскаго мотета см. *H. Leichentritt* «Geschichte der Mottete» (фундаментальное изслѣдованіе, 1908); общая оцѣнка старофламандской школы превосходно сдѣлана *W. Ambros'омъ* въ его капитальной «Geschichte der Musik» (3-ье изд.).

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ.

Народное пѣніе. Трубадуры. Пѣвцы любви и мастера пѣнія. Бродячіе музыканты. Средневѣковые народные музыкальные инструменты.

Скудость памятниковъ средневѣковаго народнаго творчества.

Мы указывали въ нашемъ предыдущемъ изложеніи на то, что о средневѣковой свѣтской музыкѣ сохранились гораздо менѣе точныя свѣдѣнія, чѣмъ о музыкѣ церковной, находившейся подъ могущественнымъ покровительствомъ духовенства. До насъ дошло очень мало памятниковъ, и эти скудные матеріалы лишь до извѣстной степени могутъ быть дополнены свѣдѣніями, почерпнутыми у средневѣковыхъ писателей о музыкѣ. Еще до недавняго времени историки литературы считали возможнымъ совершенно игнорировать записи мелодій трубадуровъ и миннезингеровъ, и только новѣйшее изслѣдованіе пролило нѣкоторый свѣтъ на эту, столь привлекательную для нашего художественнаго воображенія область живого народнаго творчества. Опубликованіе же цѣлаго ряда рукописныхъ сборниковъ, изъ которыхъ важнѣйшіе—*Іенская* пѣсенная рукопись (изданная въ 1901 году), *кольмарская* рукопись (изданная П. Рунге въ 1896 году), «Le Chansonnier de St. Germain» (1892), рукопись Нитгардта (1856 въ собраніи «Minnesänger» Гагена), рукопись «Mondsee», пѣсни Освальда ф. Волькенштейна, и ряда отдѣльныхъ образцовъ, приводимыхъ Кусмакéромъ въ «Histoire de l'harmonie au moyen âge» (1852), а также изданное имъ собраніе сочиненій Адама де-ла-Галя (*E. de Coussmaker:* «Oeuvres complètes de trouvère *Adam de la Hâle*», 1872), раскрыло картину музыкальнаго творчества, въ основѣ своей совершенно расходящагося съ традиціями церковнаго искусства. (Источники.) Свободное изобрѣтеніе мелодій, не стѣсненное никакими школьными правилами и рабской зависимостью отъ всемогущаго «cantus firmus», расцвѣло пышнымъ цвѣтомъ въ XII—XIII вѣкѣ. (Свободное мелодическое творчество.) Но уже съ начала VIII столѣтія въ музыкальной жизни явственно начинаютъ выступать бродячіе музыканты, носители музыкальнаго искусства по различнымъ градамъ и весямъ тогдашней Европы, особенно бретонскіе жонглеры, которые вели свое происхожденіе отъ кельтскихъ бардовъ. Они распространяли старый героическій эпосъ и танцовальные напѣвы, полные огня и вдохновенія, развивая вкусъ и интересъ къ музыкѣ повсюду, куда приводили ихъ случайности бродячей жизни. Весьма возможно, что внезапное пышное развитіе пѣсенной поэзіи провансальскихъ рыцарей, наблюдаемое въ эпоху перваго крестоваго похода (1096—1099), непосредственно обусловлено дѣятельностью жонглеровъ, и что только особыя крестовыя и служебныя пѣсни являлись спеціальнымъ достояніемъ пѣвцовъ рыцарскаго званія, въ то время, какъ танцовальныя пѣсни, «Estampidas» и эпическія «Lais», представляли собою общій репертуаръ, какъ рыцарей, такъ и старшаго поколѣнія жонглеровъ. («Estampidas» и «Lais».) Это «странствующее племя», когда-то желанный гость на шумныхъ пиршествахъ героевъ, съ теченіемъ столѣтій стало терять свое общественное положеніе и отнесено было въ концѣ-концовъ государственной властью къ людямъ, лишеннымъ чести и безправнымъ. «Дудошниковъ» и лютнистовъ, игравшихъ во время танцевъ, называли «пономарями сатаны» и ставили на одну ступень съ исчадіями ада. Но запреты

Государственная власть и народные музыканты.

властей находились въ полномъ противорѣчіи съ требованіями живой дѣйствительности. Скоморохи и всяческій музыкальный людъ повсюду легко находили слушателей для своихъ сценическихъ шутокъ и пѣсенъ. Народъ не хотѣлъ и не могъ обходиться безъ развлеченій, доставляемыхъ этими странствующими артистами. На придворныхъ празднествахъ, при турнирахъ и военныхъ походахъ, на городскихъ свадьбахъ и крестьянскихъ пирушкахъ—повсюду народные музыканты вносили свою долю въ общую радость и оживленіе. Они были не только художниками звуковъ, но и живыми сборниками новостей, замѣняя собою одновременно газеты и почту. Въ своихъ скитаніяхъ они находили въ сѣверныхъ странахъ отзывчивый кругъ слушателей и прекрасный заработокъ, хоть и купленный цѣною глубокаго униженія. Въ первую половину средневѣковья они были единственными представителями свѣтской музыки не только вокальной, но и инструментальной. Они живали въ рыцарскихъ замкахъ въ качествѣ наставниковъ музыкальнаго искусства, о чемъ свидѣтельствуютъ многочисленные литературные памятники. Лишь въ болѣе позднее время народные музыканты встрѣтили соперничество со стороны представителей рыцарскаго сословія, но съ точки зрѣнія соціальной эти обѣднѣвшіе рыцари, жившіе за счетъ своихъ музыкальныхъ талантовъ при дворахъ владѣтельныхъ князей, представляли собой лишь высшій слой того же музыкантскаго мірка.

Роль народныхъ музыкантовъ въ музыкальной жизни средневѣковья.

Три вѣтви свѣтскаго пѣнія.

Развитіе одноголоснаго свѣтскаго пѣнія совершалось въ трехъ различныхъ направленіяхъ, и хотя эти вѣтви свѣтскаго пѣнія тѣсно переплетаются между собой, но съ точки зрѣнія историческаго изслѣдованія цѣлесообразнѣе каждую изъ нихъ разсматривать въ отдѣльности. Къ народнымъ музыкантамъ въ болѣе поздній періодъ присоединились *труверы или трубадуры* во Франціи и, такъ называемые, *миннезингеры* (пѣвцы любви) въ Германіи. Періодъ отъ XI до XIV столѣтія характеризуется попытками создать наряду съ церковнымъ искусствомъ, замкнутымъ въ монастырскихъ стѣнахъ, и живую свѣтскую музыку.

Источники свѣтскихъ художественныхъ формъ.

Народныя пѣсни, сказки и легенды, то въ видѣ эпоса, то въ пѣсенной формѣ исполнявшіяся при средневѣковыхъ дворахъ, наконецъ баллады и серенады, носившія на себѣ печать своего южнаго происхожденія—это былъ тотъ природный музыкальный матеріалъ, на почвѣ котораго создались свѣтскія музыкальныя формы. Если вообще уцѣлѣлъ въ потокѣ исторіи народный эпосъ, то заслуга его спасенія должна быть приписана странствующимъ музыкантамъ, заботливо охранявшимъ сокровища народной пѣсни. Не менѣе важно ихъ значеніе въ дѣлѣ развитія инструментальной музыки. Въ обиходѣ странствующихъ пѣвцовъ средневѣковья мы находимъ цѣлый рядъ «профанныхъ» музыкальныхъ инструментовъ, которые либо были заимствованы изъ далекихъ восточныхъ странъ, либо совершенно естественнымъ путемъ, безъ какого-либо спеціально музыкальнаго воздѣйствія развились изъ тѣхъ примитивныхъ музыкальныхъ орудій, съ которыми мы уже ознакомились въ главѣ шестой.

Инструментальная музыка.

Вопросъ о томъ, знакома ли была средневѣковью самостоятельная инструментальная музыка, еще далеко не рѣшенъ. Правда, въ средневѣковыхъ придворныхъ романахъ часто говорится объ инструментальной игрѣ безъ пѣнія, но дѣло, повидимому, идетъ о танцовальныхъ мелодіяхъ, къ которымъ впослѣдствіи были подобраны слова. Эти танцовальныя мелодіи представляютъ собою настоящую спеціальность странствующихъ музыкантовъ. Обычно танецъ состоялъ

Типы танцевъ.

изъ хоровода, медленнаго движенія въ четномъ размѣрѣ, получившемъ впослѣдствіи названіе алеманды или паваны, за которымъ непосредственно слѣдовалъ прыжковый танецъ въ умѣренно-быстромъ трехдольномъ размѣрѣ (гальярда). Во время танца пѣвецъ солистъ исполнялъ пѣснь повѣствовательнаго содержанія (отсюда объясняется романскій терминъ «баллада»), а хоръ танцующихъ подхватывалъ рефренъ. На сѣверѣ еще понынѣ во время танца исполняется пѣсня о Сигурдѣ и Брунгильдѣ. Любимымъ инструментомъ для аккомпанимента танцевъ была романская *віола*. Инструментъ этотъ не имѣлъ подставки подъ струнами, и смычекъ, такимъ образомъ, заставлялъ при игрѣ звучать всѣ струны одновременно, причемъ мелодія, исполняемая на верхней струнѣ, сопровождалась неизмѣнно звучащими пустыми квинтами. Такого рода аккомпаниментъ оставался типичнымъ и въ дальнѣйшемъ для народной танцовальной музыки. Очень удачно подражаетъ ему Рихардъ Вагнеръ въ лендлерѣ третьяго акта «Мейстерзингеровъ».

Городскіе музыканты.

Къ концу средневѣковья лучшіе элементы бродячихъ музыкантовъ постепенно пріобрѣтаютъ осѣдлость, чему способствовалъ ростъ и процвѣтаніе городовъ, въ общественной жизни которыхъ музыканты играли немаловажную роль. Начиная съ XIV вѣка, мы встрѣчаемъ на службѣ городскихъ управленій группы музыкантовъ, извѣстныхъ подъ названіемъ городскихъ «дудошниковъ» (Stadtpfeifer), или же городскихъ музыкантовъ (Stadtmusikanten). Этотъ музыкальный институтъ имѣлъ чрезвычайно важное значеніе для дальнѣйшаго развитія художественной культуры, и въ современныхъ симфоническихъ оркестрахъ мы должны видѣть потомковъ этихъ примитивныхъ инструментальныхъ ансамблей, нѣкогда скрашивавшихъ своей игрой воскресные досуги средневѣковаго городского населенія.

Подъемъ музыкальнаго сословія.

Но для такого подъема культурнаго значенія средневѣковыхъ музыкантовъ необходимо было, чтобы въ общественномъ мнѣніи произошелъ значительный переворотъ въ пользу музыкальной братіи, и чтобы музыкантское сословіе разъ-навсегда освобождено было отъ тяготѣвшаго надъ нимъ ранѣе общественнаго презрѣнія. Такой поворотъ совершился примѣрно въ XIII вѣкѣ, когда музыканты стали образовывать особыя корпораціи съ регулярнымъ цеховымъ устройствомъ. Старѣйшая изъ такихъ корпорацій была корпорація святаго Николая, основанная въ 1288 году въ Вѣнѣ. Корпорація эта находилась подъ покровительствомъ особаго государственнаго должностного лица, (Oberspielgraf), и такой постъ сохранился въ Австріи вплоть до конца XVIII столѣтія. Этотъ правительственный музыкальный комиссаръ назначалъ въ свою очередь своего замѣстителя, такъ называемаго «короля дудошниковъ», на которомъ и лежало представительство музыкальныхъ интересовъ своего сословія. При цеховомъ устройствѣ всей средневѣковой жизни подобная организація имѣла большое значеніе для музыкантовъ, такъ какъ она гарантировала имъ не только право на общественное существованіе, но и устанавливала извѣстный стажъ и художественную подготовку для вступленія въ сословіе музыкантовъ. Всякій профессіоналъ, посвящавшій себя музыкальной дѣятельности, долженъ былъ пройти извѣстный курсъ ученія, который продолжался одинъ годъ для музыкантовъ, желавшихъ играть въ деревняхъ, и два года для тѣхъ, кто желалъ сдѣлаться городскими музыкантами. Ежегодно, въ опредѣленный день

«Король дудошниковъ».

Цеховая организація городскихъ музыкантовъ.

устраивался такъ-называемый «судный день дудошниковъ» (Pfeifertag), на которомъ разбирались спорныя дѣла между музыкантами. Въ составъ судей входилъ самъ король дудошниковъ, четыре мастера и двѣнадцать присяжныхъ. Музыкантамъ предоставлялось право апелляціи на рѣшеніе этого суда покровителю сословій. Изъ этихъ средневѣковыхъ музыкальныхъ братствъ и возникла въ XV столѣтіи почтенная корпорація «искусныхъ городскихъ дудошниковъ» («Kunstpfeifer»), которая въ Германіи продержалась чуть ли не до настоящихъ дней, въ видѣ городскихъ оркестровъ, организованныхъ на цеховой основѣ.

Король менестрелей.

Во Франціи еще ранѣе, чѣмъ въ Германіи, существовали короли дудошниковъ. Еще въ 1295 году Филиппъ Красивый назначилъ Jean Charmillon'а «Roy de mènestiers» (королемъ менестрелей). Въ 1330 году въ Парижѣ образовался музыкантскій цехъ «Confrérie de St. Julien des mènestiers», члены котораго назывались первоначально compagnons, jongleurs, menestreaux, menestrels. Въ XV столѣтіи это братство реорганизовалось согласно патенту короля Карла VI. Участники братства отнынѣ назывались «Menestrels, joueurs d'instruments tant haut, que bat», и ихъ главнымъ инструментомъ была трехструнная «ребекъ», мѣсто которой впослѣдствіи заняла болѣе благородная віола и скрипка. Кромѣ того, съ начала XIV столѣтія во Франціи учреждены были и особыя школы, въ которыхъ менестрели совершенствовались въ своемъ исполнительномъ искусствѣ. Въ этихъ школахъ пѣвцы изучали новыя мелодіи, знакомились съ новыми поэтическими произведеніями, освѣжали и расширяли свой репертуаръ. Занятія въ нихъ происходили во время великаго поста, когда музыканты не были заняты своимъ профессіональнымъ трудомъ. Подобныя «écoles de menestrandie» существовали въ Женевѣ, Ліонѣ и другихъ городахъ. Мы можемъ назвать ихъ первыми консерваторіями свѣтской музыки, поддерживавшими живой творческій духъ соревнованія съ церковнымъ искусствомъ. И только благодаря такимъ разсадникамъ знаній среди народныхъ музыкантовъ, возможно было поддержаніе здоровой культуры, основанной на національныхъ элементахъ.

Реформа корпораціи музыкантовъ.

Школы менестрелей.

Англійскіе менестрели.

Въ Англіи также съ древнихъ поръ существовало замкнутое братство менестрелей. И здѣсь имѣлись «короли дудошниковъ», исполнявшіе судебно-административные функціи, какъ это явствуетъ изъ документальныхъ данныхъ XIV столѣтія. Однако, полномочія такихъ королей въ Англіи были весьма ограничены и продолжались всего-на-всего одинъ годъ, въ промежутки между однимъ «днемъ дудошниковъ», справляемымъ ежегодно 16 августа, и другимъ.

Жонглеры.

Названіе «жонглеры», приводимое намъ средневѣковыми источниками наряду съ названіемъ менестрель, доказываетъ, что въ числѣ бродячихъ музыкантовъ находились не только инструменталисты, но и народные актеры, исполнители вульгарныхъ фарсовъ. Самое слово жонглеръ мы производимъ отъ латинскаго jaculator, «фигляръ». Послѣ паденія имперіи римскіе фигляры распространились по ту сторону Альпъ и при участіи мѣстныхъ бродячихъ элементовъ стали разыгрывать по преимуществу на деревенскихъ ярмаркахъ смѣшные и уснащенные грубымъ народнымъ юморомъ драматическіе фарсы. Эти безпутные гаёры, однако, имѣли большое значеніе для развитія народной драмы, которая исполнялась на большихъ площадяхъ итальянскихъ городовъ и на узкихъ улицахъ Парижа и Лондона. И въ этой области жонглеры являлись конкурентами церкви, всегда прекрасно учитывавшей ту притягательную силу,

какую имѣетъ театральное представленіе для воображенія народной толпы. Въ одной изъ послѣдующихъ главъ мы подробнѣе изложимъ исторію этихъ духовныхъ драмъ, носившихъ во Франціи названіе «мистерій» и тѣсно связанныхъ съ ходомъ церковной службы. Теперь же отмѣтимъ лишь, что постепенное проникновеніе народныхъ элементовъ въ эти литургическія драмы есть несомнѣнный результатъ распространенія народныхъ фарсовъ. Наряду съ религіозными драмами мы отличаемъ еще и *придворныя* драмы, мѣстомъ исполненія коихъ были провансальскіе и нормандскіе, бретонскіе и англійскіе дворцы и замки. Во всѣхъ этихъ трехъ разновидностяхъ драматическихъ представленій музыка принимала значительное участіе. Мы имѣемъ всѣ основанія полагать, что въ исполненіи ихъ принимали участіе не только пѣвцы, но и инструменталисты. Средневѣковыя школы менестрелей носили также названія «школы мимистовъ» (scholae mimorum), и, быть можетъ, именно въ нихъ былъ найденъ тотъ синтезъ драматическаго музыкальнаго исполненія, о которомъ въ XIX вѣкѣ мечталъ творецъ музыкальной драмы.

Церковныя и народныя драматическія представленія.

Школы мимистовъ.

Старое французское преданіе разсказываетъ, что Карлъ Великій при распредѣленіи завоеванныхъ земель между своими соратниками передалъ Провансъ во владѣніе музыкантовъ. Такъ хронистъ объясняетъ особую одаренность провансальцевъ къ музыкѣ и мелодическому творчеству. Именно здѣсь подъ яснымъ небомъ южной Франціи, гдѣ женская красота и рыцарская доблесть придавали особый блескъ жизни, возникъ новый родъ музыкальной поэзіи, самое названіе которой—*art de trobar*—впослѣдствіи же *gaya sciencia* «веселая наука», показывало, что она насквозь проникнута была радостью и являлась результатомъ дѣятельности свободной творческой фантазіи. Первымъ мастеромъ этой веселой науки считался графъ *Гильомъ де Пуатье* (1087—1127), жившій въ одну изъ самыхъ фантастическихъ эпохъ исторіи, когда западноевропейское рыцарское сословіе впервые, во время крестовыхъ походовъ, пришло въ соприкосновеніе съ востокомъ, и крестоносцы на родину свою возвращались полные томленія о фантастикѣ жизни, съ которой познакомились они въ далекихъ странахъ. Эта тяга къ востоку произвела цѣлый переворотъ въ суровыхъ рыцарскихъ нравахъ ранняго средневѣковья и раньше всего сказалась въ пробужденіи лирической поэзіи. Большое вліяніе оказала также близость къ Провансу мавританской культуры въ Испаніи. Обаяніе тогда лишь формировавшихся провансальскихъ и романскихъ нарѣчій смѣшивалось съ музыкальными чарами мелодій, въ которыхъ явственно чувствуются отзвуки восточныхъ напѣвовъ. Творцы этой старѣйшей формы художественной лирики въ Европѣ назывались: въ южной Франціи (Провансѣ) *трубадурами*, въ сѣверной Франціи (Нормандіи) *труверами* (отъ «trobar», «trover»—изобрѣтать выдумывать) въ Германіи—*миннезингерами*. Ихъ творчество обнимаетъ собой періодъ XI и XII вѣка, но уже въ концѣ X вѣка мы находимъ рукопись въ невменной нотаціи, которую можемъ считать первой художественной попыткой подражанія народной лирикѣ. Народная лирика и была первоисточникомъ поэзіи трубадуровъ, и мелодіи народныхъ пѣсенъ служили музыкальнымъ воплощеніемъ ихъ поэтическихъ грезъ. Содержаніе же лирики трубадуровъ составляль исключительно культъ женщины, которому придавало особый колоритъ рыцарское подвижничество любви.

Art de trobar

Востокъ и рыцарская поэзія.

Сословіе трубадуровъ.

Къ сословію провансальскихъ трубадуровъ принадлежали лица различныхъ общественныхъ положеній, которыхъ мы можемъ раздѣлить на двѣ группы: къ первой относились знатные рыцари, короли, владѣтельные князья, ко второй—служилые люди, частью состоявшіе изъ обѣднѣвшихъ рыцарей, частью же вышедшіе изъ городского сословія и носившіе названіе придворныхъ поэтовъ. Какъ творцы поэзіи, такъ и ея исполнители считались одинаково мастерами веселой науки, но часто трубадуры и придворные поэты не были достаточно искусны въ пѣніи и игрѣ на инструментахъ. Вслѣдствіе этого, они обычно нанимали менестрелей или «игрецовъ на инструментахъ», которые исполняли ихъ пѣсни. Эти менестрели—въ сущности говоря единственные представители практической музыки—не только сопровождали своихъ господъ, трубадуровъ, во время ихъ поѣздокъ, но часто исполняли пѣсни послѣднихъ за нѣкоторое вознагражденіе, которое въ общемъ обезпечивало имъ безбѣдное существованіе. Въ иныхъ случаяхъ трубадуры пользовались своими менестрелями въ качествѣ поэтическихъ вѣстниковъ, дабы передать далекой возлюбленной свое новое стихотвореніе, что при тогдашнемъ слабомъ развитіи грамотности едва ли не было простѣйшимъ средствомъ сообщенія. Кромѣ лирической поэзіи, жонглеры были также разсказчиками средневѣковыхъ рыцарскихъ романсвъ (романа о Тристанѣ, королѣ Маркѣ, разныхъ волшебныхъ повѣстей и такъ далѣе). На это указываетъ ихъ названіе «Contaire». Церковь отнюдь не проявляла активной враждебности по отношенію къ новому движенію. Напротивъ того, мы знаемъ, что многіе трубадуры первоначально принадлежали къ монашескому сословію и нѣкоторые изъ нихъ даже получили разрѣшеніе своего духовнаго начальства на поѣздку въ качествѣ трубадура по французскимъ замкамъ. Въ Англіи менестрели также были желанными въ монастыряхъ.

Менестрели, ихъ роль въ средневѣковой музыкальной жизни.

Отношеніе церкви.

Труверы.

Что касается труверовъ сѣверной Франціи, уже по имени своему отличающихся отъ своихъ южно-французскихъ собратьевъ, то, повидимому, они опирались на еще болѣе старыя традиціи, чѣмъ трубадуры. Между сѣверной Франціей и Англіей во всѣ періоды исторіи существовало постоянное политическое общеніе, и нетрудно представить себѣ непосредственную связь между старымъ кельтійскимъ искусствомъ бардовъ и норманской рыцарской поэзіей. Объ этомъ свидѣтельствуетъ и болѣе выраженный народный духъ, которымъ проникнута поэзія труверовъ въ противоположность лирикѣ трубадуровъ, а также то предпочтеніе, какое первые отдавали темамъ повѣствовательнаго и дидактическаго характера. Впослѣдствіи и труверы въ полной мѣрѣ овладѣли художественной лирикой. Благодаря имъ провансальскія формы перенесены были также въ Англію, гдѣ ихъ особенно культивировалъ Ричардъ Львиное Сердце, пользовавшійся услугами французскихъ менестрелей Блонделя и Фуке де Марсель.

Мелодіи провансальскихъ трубадуровъ.

Дошедшія до насъ мелодіи провансальскихъ и старо-французскихъ авторовъ, первоначально исключительно одноголосныя, отличаются удивительной пластичностью своего строенія и поразительной для своего времени выработанностью звукового рисунка. Чувствуется, что мелодіи эти внушены повышеннымъ творческимъ настроеніемъ и отвѣчаютъ дѣйствительнымъ душевнымъ переживаніямъ. Ихъ музыкальный характеръ—чисто народный, ибо жонглеры, менестрели сами происходили изъ народныхъ массъ, и слухъ ихъ не былъ искалѣченъ варварскимъ органумомъ. Для записи своихъ мелодій трубадуры

располагали особой нотаціей. Къ сожалѣнію, однако, жонглеры не считали нужнымъ записывать мелодіи своихъ господъ, а послѣдніе по большей части не умѣли ни читать, ни писать. Тѣ же немногіе образцы, которые дошли до насъ, записаны въ квадратной системѣ, нотами двоякой длительности. Въ такой нотаціи мелодіи трубадуровъ сильно напоминаютъ григоріанскіе хоралы, и если согласно методу приспособленія ритма къ тексту, мы не будемъ примѣнять къ нимъ мензуральныхъ опредѣленій, то народный элементъ при исполненіи этихъ мелодій ясно выступитъ наружу. Нотація трубадуровъ.

Наиболѣе существенную часть музыки трубадуровъ составляли танцовальныя пѣсни, которыя, само собой разумѣется, во всѣ времена отличались простотой своей ритмической структуры. Мы встрѣчаемъ въ лирикѣ трубадуровъ прелестныя танцовальныя мелодіи наряду съ пѣснями любви и повѣствовательными пѣснями. Менестрели разносили эти пѣсни не только отъ замка къ замку, но и изъ страны въ страну, и такимъ образомъ, получился своего рода интернаціональный обмѣнъ мелодіями, который могъ имѣть только весьма плодотворное значеніе въ выработкѣ новыхъ текстовъ къ мелодіямъ, принесеннымъ изъ чужихъ странъ. Другимъ источникомъ поэзіи трубадуровъ, ясно указывающимъ на происхожденіе ея изъ народнаго повѣствовательнаго эпоса, является любовная новелла (cante-fable) «Aucassin et Nicolette», относящаяся къ началу XIII столѣтія. Эта новелла содержитъ двадцать одну вокальную пьесу, среди которыхъ вкраплены двадцать отрывковъ прозы. Вокальная партія и партія разсказчика раздѣлены надписями: «Or se cante», «Or se dient et cantent et fablient». Народный характеръ этого стихотворенія особенно явствуетъ изъ того, что кромѣ начальной и заключительной строфы, всѣ остальныя исполняются на одну и ту же мелодію. Подобная экономія мелодій встрѣчалась, по всей вѣроятности, и у древнѣйшихъ рапсодовъ при исполненіи античнаго эпоса, и у кельтскихъ бардовъ и сѣверныхъ скальдовъ. Танцовальныя пѣсни. Любовныя новеллы.

Сокровища мелодій провансальскихъ трубадуровъ и сѣверо-французскихъ труверовъ еще далеко не разработаны въ музыкальной наукѣ. Большинство публикацій образцовъ любовной лирики обычно совершенно оставляетъ въ сторонѣ вопросъ о мелодіи, хотя большинство рукописей и заключаетъ въ себѣ мелодическія записи. Полное собраніе послѣднихъ составило бы довольно внушительный томъ. Наиболѣе плѣнительны танцовальныя пѣсни и *пастурели* (Pastourelles), которыя совершенно проникнуты народнымъ духомъ и производятъ впечатлѣніе значительно большей свѣжести, чѣмъ однообразныя Chansons. Другія характерныя формы въ лирикѣ трубадуровъ были такъ называемыя дневныя и ночныя пѣсни, проникнутыя сильнымъ эротическимъ элементомъ. Въ дневныхъ пѣсняхъ (alba) прославлялось счастье двухъ любящихъ. Ночныя пьесы заканчивались проклятіями по отношенію къ стражамъ замка, своими трубными возгласами возвѣщающимъ о наступленіи дня и напоминающимъ влюбленнымъ о необходимости разставанія. Эротическимъ настроеніемъ проникнуты и остальные виды провансальской лирики: такъ называемыя *тенсоны* представляли собою состязаніе поэтовъ на тему изъ области служенія женщинѣ (знаменитое состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ мы должны считать большой тенсоной). Общее названіе такихъ эротическихъ стихотвореній было «Chanson», съ ея разновидностями «planchs» или «complaints» (жалобныя Публикаціи провансальскихъ трубадуровъ. Дневныя и ночныя пѣсни. Тенсоны.

Разновидности любовныхъ пѣсенъ.

пѣсни), «soulas» (утѣшительныя пѣсни), въ которыхъ «утѣшеніе» заходитъ однако столь далеко, что въ концѣ-концовъ эти пѣсни становятся совершенно разнузданными. Служеніе дамамъ было лозунгомъ всей этой поэзіи, и даже чисто ленныя отношенія рыцарей къ своему владѣтельному князю воспѣвались по образцу и подобію любовныхъ пѣсенъ въ такъ называемыхъ «sirvents» (отъ («servir» служить). Для пѣсенъ, приближающихся къ народному характеру, было принято названіе Lai (Lay, Lais), въ противоположность выраженію vers, chanson, dit, относившимся къ придворной поэзіи.

Старѣйшія мелодіи.

Старѣйшія дошедшія до насъ мелодіи относятся къ XII столѣтію и принадлежатъ *Шателену де Куси* (Chatelain de Coucy), королю *Тибо IV Наварскому* (1201 — 1254) и *Адаму де ля Галь*, прозванному le Bossu d'Arras (аррасскій горбунъ) Послѣдній представлялъ собой типъ геніальнаго, но безпутнаго бродячаго музыканта. Принадлежа къ духовному сословію, онъ бѣжалъ изъ монастыря и велъ жизнь, полную разныхъ приключеній. Въ свитѣ Роберта II графа Артуа онъ въ 1282 году отправился въ Неаполь, гдѣ и кончилъ свои дни въ 1286 году. Адамъ де ля Галь интересенъ въ троякомъ отношеніи: въ качествѣ трувера своими граціозными Chansons, мелодіи и текстъ коихъ принадлежали ему, далѣе какъ «Déchanteur» (авторъ многоголосныхъ композицій), и наконецъ, какъ сочинитель старѣйшихъ драматическихъ пѣсенныхъ игръ (jeux partis). Дошедшія до насъ 34 chansons и 17 jeux-partis характеризуютъ его, какъ чрезвычайно граціознаго и наивнаго мелодиста, весьма близкаго къ народному складу. Изъ числа его многоголосныхъ композицій сохранилось 16 рондо, пять мотетовъ и три пѣсенныя игры — «le jeu d'Adam», «le jeu de Robin et Marion» и «le jeu de Pèlèrin»; содержаніе наиболѣе популярной изъ нихъ «le jeu de Robin et Marion» представляетъ любовь пастушки къ пастуху. Любви послѣдней тщетно добивается знатный рыцарь, и, несмотря на всѣ соблазны и попытки насилью овладѣть ею, пастушка возвращается въ объятія своего возлюбленнаго. Въ пьесу вкрапленъ рядъ вокальныхъ номеровъ, сольныхъ и для ансамбля, среди нихъ восхитительная пѣсенка Маріонъ «Robin m'aime». Непосредственная близость музыки трубадуровъ къ народной пѣснѣ сказывается и въ опредѣленномъ тяготѣніи ихъ мелодики къ мажору и минору въ то время, какъ церковныя композиціи эпохи всецѣло порабощены были системой архаическихъ церковныхъ ладовъ.

Адамъ де ла Галь.

Le jeu de Robin et Marion.

Французская и фламандская народная пѣснь.

Французская и фламандская народная пѣснь достигла своего расцвѣта въ XIII столѣтіи, и хотя первоначальные напѣвы исчезли изъ памяти народа, но нѣкоторые изъ нихъ подверглись многократной разработкѣ въ произведеніяхъ мастеровъ ближайшихъ столѣтій, для которыхъ они служили основой большихъ церковныхъ композицій. Правда, въ этихъ обработкахъ они теряли свою живую ритмическую основу, обращались въ нѣкія абстрактныя мелодическія схемы, и весьма трудно возстановить по этимъ блѣднымъ тѣнямъ ихъ подлинный музыкальный образъ, но самыя ихъ названія сохранились въ неприкосновенности, ибо имена этихъ пѣсенъ служили заглавіями большихъ контрапунктическихъ произведеній. Подобными пѣснями были: «L'homme armé», «Fors seulement», «De tous biens pleins», «Malheur me bat», «Le servieur», «Dieu, quel mariage» «Cent mille escus», «Je ne demande», «Au monde n'est plus grand soulaz» и многія другія.

Явленіе, аналогичное провансальской лирикѣ, мы наблюдаемъ на нѣмецкой почвѣ въ видѣ поэзіи *миннезингеровъ*. Трудно, впрочемъ, установить, существуетъ ли непосредственная связь между начатками рыцарской лирики въ Германіи и южно-французской лирикой. Первоисточникъ этой лирики былъ несомнѣнно національный и самостоятельный. Нѣмецкіе миннезингеры никакъ не могутъ быть названы только продолжателями своихъ провансальскихъ собратій, хотя въ отношеніи формы послѣдніе и оказали значительное вліяніе на нѣмецкихъ пѣвцовъ любви. Хронологически нѣмецкій миннезангъ непосредственно слѣдуетъ за поэзіей трубадуровъ. Его расцвѣтъ относится къ началу XIII столѣтія. Миннезингеры тоже принадлежали къ рыцарскому сословію, хотя нерѣдки были среди нихъ и лица духовнаго званія, а также городскіе жители. *Генрихъ фонъ Офтердингенъ*, одинъ изъ участниковъ знаменитаго состязанія пѣвцовъ на Вартбургѣ въ 1207 году, былъ эйзенахскимъ бюргеромъ. Особыхъ менестрелей, подобно провансальскимъ трубадурамъ, нѣмецкіе миннезингеры не имѣли — свои пѣсни они пѣли обычно сами и сами же сопровождали его игрой на инструментахъ. Вообще говоря, нѣмецкіе пѣвцы любви стояли гораздо ближе къ народному творчеству, чѣмъ провансальскіе пѣвцы, и мелодіи ихъ отличались болѣе сильно выраженнымъ народнымъ характеромъ. Ихъ поэтическое творчество далеко не столь блестяще по формѣ, какъ творчество трубадуровъ, но оно гораздо глубже захватываетъ область интимныхъ переживаній и проникнуто значительно большимъ чувствомъ природы. Затѣмъ нѣмецкая любовная лирика еще въ одномъ пунктѣ явственно отличалась отъ провансальской. Ея культъ женщины имѣетъ обобщенный характеръ и тѣсно связанъ съ культомъ Мадонны во всей его непорочной одухотворенной красотѣ. Нѣмецкій поэтъ идеализировалъ свою избранницу, которую онъ часто даже не зналъ лично, видя въ ней образецъ всѣхъ женскихъ добродѣтелей. Въ лицѣ своей «повелительницы» миннезингеръ чтилъ весь женскій родъ въ то время какъ въ провансальской лирикѣ прославленіе одной изъ женщинъ шло обычно за счетъ другихъ. Среди нѣмецкихъ пѣвцовъ любви, которые, по всей вѣроятности, были и композиторами своихъ мелодій, наиболѣе прославлены: *Вольфрамъ фонъ Эшенбахъ*, *Вальтеръ фонъ деръ Фогельвейде*, *Готфридъ фонъ Страсбургъ*, *Ульрихъ фонъ Лихтенштейнъ*, *Генрихъ фонъ Офтердингенъ*, *Гартманъ фонъ деръ Ауе*, *Нитгардъ фонъ Рейенталь*, *Конрадъ фонъ Вюрцбургъ*, *Рейнмаръ фонъ Цветеръ* и *Фрауенлобъ*.

Поэзія «миннезингеровъ». Близость «миннезингеровъ» къ народному творчеству. Отличіе лирики «миннезингеровъ» отъ провансальской лирики. Главнѣйшіе «миннезингеры».

До насъ дошелъ цѣлый рядъ мелодій этихъ пѣвцовъ. Структура ихъ пѣснопѣній неизмѣнно трехчастная. Строфа распадается на два равныхъ «куска» (Stolle) и «заключительное пѣніе» (Abgesang). Нотація мелодій миннезингеровъ та же, что у трубадуровъ — квадратная хоральная нота, чтеніе которой совершается не по правиламъ мензуральной теоріи, а лишь на основѣ ритмики текста. Заслуга установленія основныхъ принциповъ чтенія принадлежитъ П. Рунге и Г. Риману. Ихъ принципы, отъ которыхъ отправляется большинство современныхъ изслѣдователей, слѣдующіе: 1) мелодій, написанныхъ квадратной нотой, нельзя читать мензурально, 2) музыкальный ритмъ мелодій опредѣляется метромъ связаннаго съ нимъ текста (нормальный стихъ трубадуровъ былъ въ восемь слоговъ — трохей или ямбъ, наполнявшій 4 такта, въ $^2/_4$).

Структура мелодій «миннезингеровъ». Принципы П. Рунге и Г. Римана.

Іенская рукопись.

Среди мелодій миннезингеровъ встрѣчаются перлы старонѣмецкой лирики. Наиболѣе важнымъ источникомъ для знакомства съ ними является такъ называемая *Іенская* рукопись, заключающая въ себѣ свыше сотни пѣсенъ вмѣстѣ съ ихъ мелодіями. По содержанію своему они раздѣляются на духовныя и свѣтскія, какъ серьезныя, такъ и веселыя пѣсни о любви, дружбѣ, о явленіяхъ природы и ея чудесахъ, а также и танцовальные напѣвы. Рукопись эта относится къ XIII столѣтію, времени наивысшего расцвѣта поэзіи миннезингеровъ. Въ XIV столѣтіи ихъ искусство склоняется къ совершенному упадку. Отдѣльные пѣвцы, выступающіе въ концѣ XIV столѣтія подъ именемъ миннезингеровъ, какъ Освальдъ фонъ Волькенштейнъ, строго говоря, уже не могутъ быть отнесены къ этому сословію.

Мейстерзингеры.

Музыкальное наслѣдіе рыцарей-пѣвцовъ перешло въ XIV вѣкѣ къ представителям городского сословія, въ мастерскія ремесленниковъ, организованныхъ по средневѣковому образцу въ цехи. Эти новые носители музыкальнаго искусства, создавшіе въ городахъ средней и южной Германіи регулярныя музыкальныя школы, въ которыхъ они «лишь во имя любви къ нѣмецкому отечеству и къ сладкозвучному искусству», прилежно изучали художественное пѣніе по весьма тщательно разработаннымъ правиламъ. «*Мейстерзингеры*», такъ называли себя члены этихъ музыкальныхъ обществъ, дѣйствовали согласно строгому уставу и подобно ремесленнымъ цехамъ имѣли рядъ степеней, для полученія коихъ надо было выдержать испытаніе (ученикъ, подмастерье, пѣвецъ, поэтъ, мастеръ). Мейстерзингеры непосредственно примыкаютъ къ пѣвцамъ любви и основателемъ своей школы считали послѣдняго миннезингера *Генриха Фрауенлоба* (1318). Ихъ появленіе совпадаетъ съ расцвѣтомъ городской жизни по окончаніи крестовыхъ походовъ. Въ 1378 году Карлъ IV утвердилъ ихъ статуты и пожаловалъ школѣ гербъ. Въ XV столѣтіи мы находимъ цѣлый рядъ школъ мастеровъ пѣнія въ Майнцѣ, Страсбургѣ, Аугсбургѣ, Нюрнбергѣ, Мюнхенѣ. Въ XVI столѣтіи ихъ музыкальное господство распространяется на всю Германію. Въ теченіе послѣдующаго столѣтія мейстерзингеры постепенно теряютъ свое музыкальное значеніе и влачатъ уже жалкое существованіе, какъ блѣдная тѣнь музыкальной старины. Еще въ 1770 году въ Нюренбергѣ состоялись послѣднія публичныя собранія этого пѣвческаго цеха. Послѣдніе мастера въ 1839 году передали знамя своего цеха пѣвческому обществу въ Ульмѣ. Этимъ закончилась почти трехсотлѣтняя исторія школы мастеровъ пѣнія.

История школы мейстерзингеровъ.

«Нюренбергскіе мастера пѣнія» Р. Вагнера.

Своеобразный укладъ этихъ обществъ поэтически описалъ въ своей музыкальной комедіи «Нюренбергскіе мастера пѣнія» Рихардъ Вагнеръ и тѣмъ привлекъ интересъ широкихъ круговъ къ этому явленію въ исторіи нѣмецкой музыки, скорѣй примѣчательному со стороны общекультурной, чѣмъ чисто музыкальной.

«Кольмарскій пѣсенникъ».

Однако въ послѣднее время ученые стали интересоваться и музыкой мастеровъ пѣнія. Такъ, въ 1896 году, Павломъ Рунге издано было изслѣдованіе о «мелодическихъ напѣвахъ кольмарской рукописи». Въ этой рукописи преобладаютъ миннезингеры, но встрѣчаются также и напѣвы мейстерзингеровъ, причемъ внѣшне послѣдніе ничѣмъ не отличаются отъ первыхъ. Такъ же, какъ и пѣсни миннезингеровъ, пѣсни мастеровъ трехчастны. Самыя мело-

дiи носили названiе *«тоновъ»*. Существовало большое количество такихъ тоновъ, каждому изъ которыхъ присвоено было особое названiе, такъ какъ подобно протестантскому хоралу, одна и та же мелодiя исполнялась часто на разные тексты, а поэтому практично было примѣнять различныя названiя для самыхъ музыкальныхъ композицiй. Такъ существовалъ, напримѣръ, свѣтлозеленый, черный, золотистый тонъ, крестовый, придворный, цѣпной напѣвъ, утренняя, радостная, майская, горная мелодiя — все имена, которыя либо имѣли отношенiе къ содержанiю текста, либо вели свое происхожденiе отъ профессiй ихъ авторовъ. Впослѣдствiи, когда число тоновъ размножилось до чрезвычайности, приходилось изобрѣтать все новыя и новыя названiя, которыя зачастую уже носили совершенно комическiй характеръ. Встрѣчаются, напримѣръ, такiя названiя, какъ «гордая юношеская мелодiя», «обжорная мелодiя», «краткiй обезьянiй напѣвъ», «паршивая бабья мелодiя», «кровавый проволочный тонъ», но всѣ эти названiя, которымъ удѣляли совершенно неподобающее вниманiе, относятся уже къ эпохѣ упадка. О всѣхъ подробностяхъ устройства этихъ школъ мы узнаемъ изъ книги *Iоганна Кристофа Вагензейля*. «Сладкозвучное искусство мастеровъ пѣнiя», Нюренбергъ 1697 годъ. Изъ этой книги Рихардъ Вагнеръ почерпнулъ матерiалъ для текста своей музыкальной комедiи. Однако, свѣдѣнiя, сообщаемыя Вагензейлемъ, не всегда достовѣрны. Болѣе цѣннымъ источникомъ является такъ называемая пѣвческая книга *Адама Пушмана*, одного изъ наиболѣе влiятельныхъ мейстерзингеровъ, написанная въ 1584 году. Она содержитъ цѣлый рядъ мелодiй и подробное изложенiе правилъ композицiй съ указанiемъ тѣхъ оборотовъ, которые считались плохими и зазорными.

Iоганнъ Кристофъ Вагензейль.

На основанiи названныхъ источниковъ мы можемъ получить ясное представленiе о музыкѣ мейстерзингеровъ. Ихъ нотацiя, не всегда совпадающая въ разныхъ рукописяхъ, та же, что и въ мелодiи миннезингеровъ, то-есть состоитъ изъ квадратныхъ хоральныхъ нотъ равной длительности, соотвѣтствующихъ семибревисъ. Ихъ столь же мало можно читать мензурально, какъ и мелодiи миннезингеровъ и трубадуровъ: ритмъ и метръ этихъ мелодiй опредѣляется исключительно структурой текста. Мелодiи мейстерзингеровъ въ общемъ носили монотонно-патетическiй характеръ, но украшались колоратурами, «цвѣтками», появленiе коихъ обозначалось прибавленiемъ точекъ къ нотамъ. Среди нотъ мы встрѣчаемъ и сильные мужественные напѣвы и нѣжные мягкiе, въ коихъ несомнѣнно отразились поэтическiя настроенiя текста. Одна изъ самыхъ замечательныхъ мелодiй мейстерзингеровъ это «серебряная мелодiя» *Ганса Закса*, въ заключительной части которой чувствуется нѣкоторая близость къ знаменитому хоралу Лютера «Твердыня нашъ Господь». Столь же характеренъ по своему мелодическому рисунку «долгiй тонъ» *Мюглинга*, который Рихардъ Вагнеръ использовалъ для увертюры къ «Мейстерзингерамъ». «Звучный соловьиный тонъ» *Пушмана* отличается богатствомъ колоратуръ и дѣйствительно подражаетъ пѣнiю лѣсной птички. Весьма вѣроятно, что всѣ эти тона, исполняемые почтенными мастерами передъ внимательной аудиторiей на тексты то свѣтскаго, то духовнаго содержанiя, производили на толпу не менѣе сильное впечатлѣнiе, чѣмъ псалмодiи священнослужителй въ церкви. Имена знаменитѣйшихъ мейстерзингеровъ: *Фрауенлобъ*, *Мюглингъ*, *Марерь*,

Музыка мейстерзингеровъ.

Главнѣйшіе мейстерзингеры. Гансъ Заксъ.

Мускатблютъ, *Регенбогенъ*, *Михаилъ Бегаймъ*, *Конрадъ Нахтигаль*, *Гансъ Заксъ*. Изъ нихъ наиболѣе значительнымъ является *Гансъ Заксъ* (1494 – 1576). Какъ поэтъ Гансъ Заксъ чрезвычайно любимъ былъ своими современниками за свои народные стихи и веселыя комедіи. Имъ написано было огромное количество, свыше четырехъ тысячъ мелодій, но состязаться по глубинѣ и красотѣ вымысла съ его поэтическими произведеніями они не могли.

Народные музыканты въ Германіи.

Въ то время, какъ Англія, Франція и Италія принимали живѣйшее участіе въ развитіи музыкальнаго искусства XIV столѣтія и содѣйствовали укрѣпленію полифоническаго стиля, Германія долгое время оставалась въ сторочѣ отъ этого могущественнаго движенія. Когда пѣвцы любви замолкли навсегда, а мейстерзингеры замкнулись въ тѣсныхъ душныхъ стѣнахъ своихъ «школъ», презрѣнные народные музыканты были единственными носителями музыкальнаго искусства. Матеріаломъ для нихъ служили исключительно народныя пѣсни.

Народныя пѣсни.

Народъ пѣлъ свои собственныя пѣсни, исторію которыхъ прослѣдить, однако жъ, нелегко. Эти мелодіи подхватывались «дудошниками», какъ о томъ, напримѣръ, повѣствуетъ лимбургская хроника 1374 года, отмѣчая, что въ Германіи поютъ пѣсни, «каковыя охотно играютъ на трубахъ и дудкахъ ко всеобщей радости и удовольствію». Та же хроника въ 1374 году повѣствуетъ, что нѣкій прокаженный монахъ изобрѣлъ много новыхъ пѣсенъ, «которыя охотно повторяли за нимъ люди, а мастера играли на дудкахъ».

Лохгеймскій пѣсенникъ.

Такимъ образомъ мы видимъ, что расцвѣтъ нѣмецкой народной пѣсни относится къ концу XIV столѣтія, хотя первыя записи ихъ были сдѣланы въ болѣе поздній періодъ. Важнѣйшимъ памятникомъ нѣмецкой художественной пѣсни является знаменитый лохгеймскій пѣсенникъ, содержащій тридцать шесть номеровъ, записанныхъ между 1450 и 1454 годомъ, но сочиненныхъ несомнѣнно гораздо раньше. Составленіе этого сборника приписывается нѣкоему еврею *Вольфлейну фонъ Лохаменъ*, жившему въ Агдорфѣ (Баварія). Рукопись эта издана была Ф. Р. Арнольдомъ въ 1867 году. «Мы относимъ расцвѣтъ нашей старой народной пѣсни», говоритъ Арнольдъ въ предисловіи предпосланномъ пѣсеннику «къ той замѣчательной эпохѣ, когда складывалась нѣмецкая городская жизнь, наблюдался подъемъ ремеслъ и искусствъ и каждый ремесленникъ безсознательно былъ художникомъ. Совершенно непонятно, какимъ образомъ историки относятъ расцвѣтъ нѣмецкой народной пѣсни к первой половинѣ XVI столѣтія, эпохѣ крайне неблагопріятной для музыкальнаго творчества народа, когда Германія переживала время тяжелой политической и религіозной борьбы. Напротивъ того, мы съ полной очевидностью наблюдаемъ вырожденіе нѣмецкаго пѣсеннаго творчества съ XIV по XVI вѣкъ».

Мелодіи лохгеймскаго пѣсенника.

Среди мелодій лохгеймскаго пѣсенника мы встрѣчаемъ настоящіе перлы вокальной лирики. Ихъ ритмика чрезвычайно гибка и разнообразна, мелодіи выразительны и пѣвучи. «Разсмотрите большинство мелодій нашего пѣсенника», говоритъ Арнольдъ, «какъ вѣрно передаютъ они самый текстъ и съ какимъ мастерствомъ выражаютъ то, что недоступно передачѣ словомъ. В не мелодіи музыка улавливаетъ, не только общее настроеніе, но пѣвецъ любовно проникаетъ во всѣ его детали, мастерски накладывая свѣтъ и тѣни».

Более старинно происхожденіе духовныхъ пѣсенъ нѣмецкаго народа, и болѣе многочисленны образцы ихъ, дошедшіе до насъ. Это пасхальныя пѣснопѣнія, пѣсни на празднество Троицы, пѣсни паломниковъ и пѣснопѣніе въ честь Дѣвы Маріи. Въ эпоху миннезанга эти пѣсни такъ же, какъ и свѣтскія, отходятъ на задній планъ, но въ моменты подъема религіознаго чувства онѣ получаютъ широкое распространеніе. Особенно интересный эпизодъ въ исторіи духовной пѣсни представляетъ собою «тринадцать пѣсенъ флагеллантовъ», дошедшія до насъ отъ страшнаго 1349 года, когда чума опустошала Германію. Эти пѣсни были изданы *П. Рунге* въ 1900 году и производятъ сильнѣйшее впечатлѣніе.

Духовныя пѣсни.

Пѣсни флагеллантовъ.

Большинство духовныхъ пѣсенъ пріурочивалось къ различнымъ церковнымъ праздникамъ. Наиболѣе количественно богатой группой являются рождественскія пѣсни. Среди нихъ восхитительны пѣсни со смѣшанной латинской и нѣмецкой рѣчью, какъ, напримѣръ: «Puer natus in Betlehem». Нѣкоторыя изъ нихъ восходятъ къ XII столѣтію и уже широко распространены были въ XIII вѣкѣ. Церковная музыка эпохи реформаціи широко использовала эту сокровищницу нѣмецкихъ духовныхъ пѣсенъ, накопленныхъ за предыдущія столѣтія. Свѣтская же народная пѣсня постепенно начинаетъ терять свое прежнее музыкальное значеніе. Послѣдній подъемъ ея наблюдается во второй половинѣ XVI столѣтія, создавшего еще обширный выборъ танцовальныхъ, застольныхъ, студенческихъ или любовныхъ пѣсенъ. Съ конца же XVI столѣтія народная пѣсня окончательно подпадаетъ подъ вліяніе художественной музыкальной культуры высшихъ классовъ и перестаетъ быть непосредственной выразительницей звукотворчества широкихъ массъ.

Пѣсни XVI столѣтія.

Литература къ главѣ десятой.

Составленіе полнаго указателя литературы о трубадурахъ, миннезингерахъ и мейстерзингерахъ не входитъ въ задачу музыкальной исторіографіи, это дѣло исторіи литературы. Мы ограничимся, поэтому, лишь ссылкой на тѣ сочиненія, которыя освѣщаютъ и чисто музыкальную сторону вопроса.

I. *Трубадуры: La Ravalière.* Poésies du roi de Navarre. Paris. 1742. *J. A. de Laborde.* Mémoires historique sur Raoul de Coucy. Paris 1781. (Содержитъ факсимиле мелодій). *Fr. Diez.* Die Poesie der Troubadours. Leipzig 1883. *Fr. Michel et Fr. M. Perne.* Chansons du Chatelain de Coucy. Paris 1830. *Pierre Aubry.* La rhytmique musicale des troubadours et de trouvères. Paris. 1907. *J. Tiersot.* Histoire de la chanson populaire en France. 1889. *J. B. Beck.* Die Melodien der Troubadours. Strassburg. 1908. *Его же.* La musique des troubadours (Les musiciens célèbres — серія монографій) 1909. *На русскомъ языкѣ:* превосходная работа *В. Шишмарева.* Лирика и лирики поздняго средневѣковья. Парижъ 1911. *Его же.* Новыя теченія въ разработкѣ средновѣковой монодіи. (Записки Неофилологич. Общ. при Пет. Унив. Вып. VI. Спб. 1912)

II. *Миннезингеры. Fr. H von der Hagen.* Die Minnesänger (1838 — 1856). Іенская рукопись издана *G. Holz*'емъ. *Fr. Saran*'омъ и *Ed. Bernoulli* (1901). *K. Rietsch* и *F. A. Meyer.* Die Mondsee — Wiener Liederhandschrift (1896). *P. Runge.* Die Sangweisen der Colmarer Handschrift (Leipzig 1896). *E. Sievers.* Altgermanische Metrik. (Leipzig 1892.) *M. Riemann.* Die Melodik der Minnesänger. (Musikalisches Wochenblatt Leipzig 1897 — 1902.)

III. *Мейстерзингеры. Curt. May.* Der Meistergesang in Geschichte und Kunst. Leipzig 1901. *G. Münzer.* Das Singebuch des Adam Puschmann. Leipzig. 1906. *Его же.* Die Notation der Meistersinger. Basel. 1900.

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ.

Эпоха возрожденія въ музыкѣ. Поворотъ въ исторіи музыкальнаго искусства. Главенство нидерландцевъ. Расцвѣтъ имитаціоннаго стиля. Нотопечатаніе.

Граница музыкальнаго средневѣковья.

Новѣйшія изслѣдованія въ области музыкальнаго искусства показываютъ, что прежнее раздѣленіе исторіи музыки, полагавшее 1450 годъ границей музыкальнаго средневѣковья, нынѣ потеряло свою состоятельность, и что чрезвычайно важный поворотъ въ звукосозерцаніи и звукотворчествѣ, который историки относили до сихъ поръ къ серединѣ XV столѣтія, на самомъ дѣлѣ совершился на 150 лѣтъ раньше. Такимъ образомъ въ свѣтѣ этихъ новыхъ изслѣдованій музыкальное средневѣковье заканчивается въ 1300 году, а XIV столѣтіе наполнено уже духомъ новаго искусства, средоточіемъ котораго была Флоренція, въ XIV вѣкѣ занимавшая руководящее положеніе среди культурныхъ центровъ Италіи. О тѣхъ новыхъ музыкальныхъ формахъ, которыя появились въ флорентинской музыкѣ на зарѣ эпохи возрожденія, мы говорили подробно въ главѣ девятой. Флорентинское «новое искусство» было слишкомъ крупнымъ явленіемъ, чтобы мы могли не считать его поворотнымъ пунктомъ исторіи музыки, и слишкомъ значительно было его воздѣйствіе на французское искусство, а черезъ послѣднее и на искусство сѣверныхъ народовъ, чтобы не видѣть въ флорентинскихъ музыкальныхъ тречентистахъ предвѣстниковъ совершенно новаго направленія въ исторіи музыки.

Завоеванія музыкальной техники XIV столѣтія.

Главнѣйшими завоеваніями музыкальной техники 14 столѣтія было освобожденіе музыки отъ чисто механическаго сочетанія голосовъ, какое имѣло мѣсто въ эпоху органума, фобурдона, а отчасти и дисканта. Новыя музыкальныя основы, на которыхъ взросло искусство флорентинцевъ, повлекли за собою полный пересмотръ гармоническихъ правилъ, считавшихся до тѣхъ поръ непреложными. Эти новшества свидѣтельствовали о пробужденіи чутья къ естественной пѣвучести голосовъ и появленіи болѣе утонченнаго вкуса къ ихъ гармоничному сочетанію. Далѣе «новое искусство» устранило прежнее исключительное господство трехдольнаго такта и въ значительной степени упростило мензуральную теорію. Затѣмъ, еще однимъ важнымъ завоеваніемъ новаго времени было использованіе одной изъ наиболѣе художественныхъ формъ многоголосной музыки, *канона*, и, наконецъ, установленіе смѣшаннаго вокально-инструментальнаго стиля, сначала въ свѣтской, а впослѣдствіи и въ церковной музыкѣ.

Дѣятельность бургундскихъ и англійскихъ мастеровъ.

Таковы были успѣхи музыкальной мысли въ XIV столѣтіи и въ первой половинѣ XV столѣтія. Въ той же девятой главѣ мы коснулись дѣятельности англійскихъ и бургундскихъ мастеровъ, которымъ принадлежитъ великая историческая заслуга перенесенія принциповъ новаго искусства на композиціонный стиль церковной музыки. Мы указали на причины перехода музыкальной гегемоніи въ XV столѣтіи къ нидерландцамъ. Появленіе большого числа знаменитыхъ именъ въ странѣ между Маасомъ и Шельдой мы объясняли тѣмъ, что наряду съ художественной музыкой здѣсь била мощнымъ ключемъ народная

пѣсня, и что композиторы этой эпохи не теряли съ ней непосредственной связи. Главенство нидерландцевъ въ музыкальной жизни сохранилось за ними и на протяженіи слѣдующей эпохи, длившейся до середины XVI столѣтія.

Главенство нидерландцевъ.

Въ исторіи нидерландской музыки обычно различаютъ *три* періода: во-первыхъ, періодъ окончательнаго установленія композиціонныхъ правилъ, *первая* нидерландская школа, 1425—1475 представителями которой являлись *Бюнуа*, *Дюфе*, а также старшіе англійскіе собратья, Дэнстёпль и его школа—о нихъ мы говорили въ главѣ девятой; періодъ расцвѣта имитаціоннаго стиля, *вторая* нидерландская школа, 1475—1525, во главѣ которой стоитъ *Океге̂мъ*, съ композиторской дѣятельностью коего мы познакомимъ читателя въ настоящей главѣ, въ-третьихъ—періодъ образованія нидерландцами школы въ Италіи и разработки принциповъ ихъ музыкальнаго письма итальянцами.

Жанъ Океге̂мъ.

Жанъ Океге̂мъ (*Okeghem, Ockenheim, Okekem, Okenghem*), глава второй нидерландской школы, родился около 1430 года и, примѣрно, около 1450 года былъ ученикомъ Дюфе въ Канбре, жилъ затѣмъ въ Парижѣ и Турѣ и скончался на посту капельмейстеромъ короля Карла VII въ 1495 году. Большинство его композицій появились въ сборникахъ—среди нихъ рядъ мессъ и моттетовъ. Въ его произведеніяхъ имитирующій контрапунктъ доведенъ до наивысшаго совершенства, но это совершенство техники повлекло за собою нарочную искусность, которая въ глазахъ послѣдующихъ поколѣній являлась характерной особенностью нидерландцевъ. Большинство сочиненій современниковъ и учениковъ Океге̂ма состязались между собою въ нагроможденіи всевозможныхъ композиціонныхъ трудностей. Такое стремленіе къ виртуозности письма типично не только для нидерландскихъ мастеровъ звуковъ, но и для живописцевъ той эпохи, что даетъ намъ право видѣть здѣсь вліяніе народнаго характера. Не было бы несправедливо полагать, что Океге̂мъ и его школа трактовали музыку исключительно, какъ художественное ремесло, и что за тщательно разработанной формой у нихъ не крылось никакого музыкальнаго содержанія. Какъ разъ у Океге̂ма можно найти не мало страницъ, глубокихъ и захватывающихъ по своему музыкальному содержанію, заставляющихъ насъ совершенно забывать о внѣшнихъ техническихъ трудностяхъ, съ ними сопряженныхъ. И если такимъ образомъ Океге̂ма отнюдь нельзя считать лишь музыкальнымъ эквилибристомъ, то огромное вліяніе, какое онъ имѣлъ въ качествѣ учителя и главы цѣлой школы, придаетъ ему особое значеніе въ исторіи музыки XV столѣтія.

Виртуозность контрапунктическаго письма.

Искусство контрапунктической имитаціи достигло благодаря Океге̂му и его школѣ высшаго процвѣтанія. Каноны всѣхъ видовъ съ увеличеніемъ или уменьшеніемъ нотныхъ длительностей въ имитирующихъ голосахъ были разработаны имъ и его школой совершенно исчерпывающе. Въ композиціяхъ океге̂ймовской школы мы встрѣчаемъ впервые примѣненіе такъ называемаго «ракоходнаго» канона, въ которомъ тема имитируется не въ прямомъ ея видѣ, а въ обратномъ, то-есть начиная съ заключительной ноты и кончая начальной, а также канонъ, получаемый путемъ обращенія всѣхъ интерваловъ al inverso, каковой не слѣдуетъ смѣшивать съ только что упомянутымъ нами «ракоходнымъ». Строго имитационную форму нидерландцы называли *фугой* или *консеквенціей*. Этимъ терминомъ нидерландцы хотѣли вѣроятно обозначить то обстоятельство, что въ канонѣ голоса строго «слѣдуютъ», «бѣгутъ» (Sequor, fugere) другъ за другомъ.

Искусство контрапунктической имитаціи.

«Фуга».

Отъ простой полифонической формы, развившейся, какъ мы уже упоминали, въ Англіи, нидерландцы взяли все, что можно было использовать для утонченныхъ звуковыхъ хитросплетеній.

Въ наши дни даже трудно вообразить себѣ, до какой степени доходила изобрѣтательность нидерландцевъ въ трактовкѣ каноническаго, имитирующаго контрапункта. Нидерландцы записывали свои каноны обычно на одной строчкѣ, въ видѣ краткой формулы, не только не облегчая ихъ разрѣшеніе пѣвцу, но напротивъ того, всячески его усложняя. Они отнюдь не считали нужнымъ указывать вступленія голосовъ, часто скрывали отъ исполнителя даже ключъ и тональность. Одна изъ «кюрий» Окегема имѣетъ, напримѣръ, вмѣсто ключей лишь сигнатуры, подобныя вопросительному знаку, и такимъ образомъ голоса могли исполняться на каждый изъ четырехъ автентическихъ тоновъ. Способъ исполненія канона обычно указывался въ особомъ пояснительномъ заголовкѣ. При этомъ нидерландскіе мастера достигали не мало виртуозности въ изобрѣтеніи поговорокъ, содержавшихъ въ себѣ указанія на тотъ или иной способъ исполненія даннаго канона. То, напримѣръ, предписывалось пѣвцу «пѣть по-еврейски», то-есть каждую строку музыкальнаго текста задомъ напередъ, то ему рекомендовалось «кричать, не переставая», то-есть пѣть, пропуская всѣ паузы, то отъ него требовалось, чтобы онъ «превратилъ ночь въ день», то-есть читалъ всѣ черныя ноты, какъ бѣлыя, а всѣ бѣлыя, какъ черныя. Записывались голоса, которые отнюдь не должны были пѣться, и все это дѣлалось отнюдь не случайно и не въ шутку, а на протяженіи цѣлыхъ мессъ, очевидно въ полной увѣренности, что этимъ совершается нѣчто вполнѣ достойное высокихъ задачъ искусства.

Загадочные каноны.

Девятикратный канонъ Окегема.

Среди композицій Окегема до насъ дошелъ девятикратный канонъ на тридцать шесть голосовъ чрезвычайно сложнаго построенія. Эта интересная композиція приводится Риманомъ цѣликомъ въ его большомъ руководствѣ къ исторіи музыки. Этотъ девятикратный канонъ представляетъ собою кульминаціонную точку его полифоническаго мастерства, и уже для ближайшихъ преемниковъ его представлялся музыкальнымъ мифомъ. Построеніе этой композиціи весьма замѣчательно. Количество тактовъ (36) въ точности соотвѣтствуетъ количеству голосовъ, и съ одноголоснаго начала съ каждымъ новымъ тактомъ вступаетъ по новому голосу. Хоръ состоитъ изъ девяти сопрано, альтовъ, теноровъ и басовъ и разрабатываетъ четыре темы. Композиція начинается прозрачной чистотой сопрано и заканчивается глубокими, сочными звуками басовъ, проходя черезъ область альтовъ и теноровъ. Въ общемъ вся концепція напоминаетъ не то вступленіе къ «Золоту Рейна» Вагнера, не то отрывокъ изъ Берліозовскаго «Реквіема» и, въ исполненіи оркестра, состоящаго изъ деревянныхъ, мѣдныхъ, духовыхъ и струнныхъ, должна произвести импозантное впечатлѣніе. Сухой контрапунктистъ Окегемъ возвышается здѣсь до монументальной формы, и его произведеніе меньше всего хочется отнести къ разряду отвлеченной звуковой математики.

Прогрессъ въ области гармоніи.

Если сравнить произведенія Окегема и его школы съ композиціями его предшественниковъ, напримѣръ, Дюфе, то, несмотря на нѣкоторую свободу голосовъ, можно отмѣтить значительный прогрессъ въ области гармоніи. Болѣе выразительной, гибкой становится у него мелодическая линія, и геніальное пользо-

ваніе пріемами при повтореніи однихъ и тѣхъ же словъ текста въ различныхъ голосахъ, что придавало всей композиціи характеръ логической закономѣрности, дѣлало Окегема отцомъ подлиннаго мотетнаго стиля. Но все же не слѣдуетъ забывать, что музыка Окегема и его современниковъ не была чисто-вокальной, но либо предназначалась для инструментальнаго исполненія, либо имѣла видъ хоровой композиціи съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ. Въ опубликованныхъ до сихъ поръ композиціяхъ нидерландской школы многое совершенно неисполнимо для человѣческаго голоса. Было бы трудно предположить, что пѣвцы въ тѣ времена обладали какими-то сверхъестественными вокальными способностями, которыя они черезъ сто лѣтъ совершенно утратили, такъ какъ въ эпоху классическаго вокальнаго стиля отъ нихъ ничего неестественнаго уже не требовалось. Не вѣрится также, чтобы величайшіе мастера нидерландской школы совершенно не считались съ природными свойствами человѣческаго голоса. Отличный знатокъ эпохи, нѣмецкій ученый Арнольдъ Шерингъ предлагаетъ поэтому отказаться отъ предвзятаго мнѣнія, будто нидерландцы писали только для человѣческихъ голосовъ, и видитъ въ нихъ, главнымъ образомъ, зачинателей новаго движенія въ области инструментальной, главнымъ образомъ органной музыки, которые эту отрасль въ свое время довели до высшаго совершенства. Такому предположенію отнюдь не противорѣчитъ то обстоятельство, что современники называли Окегема и представителей этой школы «канторами», такъ какъ латинскій глаголъ «cantare» въ средніе вѣка обозначалъ не только искусство пѣнія, но и всякое музицированіе вообще. Такимъ образомъ произведенія нидерландской школы относятся къ смѣшанному роду органно-инструментальной литературы. Въ моттетахъ и мессахъ нидерландскихъ композиторовъ, по мнѣнію Шеринга, исполнялся либо одинъ голосъ всего полифоническаго цѣлаго, либо два, когда они велись канонически. Или же, наконецъ, нѣсколько голосовъ смѣнялись другъ другомъ. Высокое совершенство инструментальной, особенно органной игры въ эту эпоху нисколько не исключало тщательной разработки вокальныхъ методовъ исполненія. Музыканты того времени особенно были озабочены тщательностью исполненія одноголоснаго литургическаго хорала, которому обучали въ большинствѣ пѣвческихъ школъ. Хоралъ составлялъ основу всей «фигуральной», то-есть строго размѣренной многоголосной музыки, и не мало трудовъ стоило научить мальчиковъ-дискантистовъ его корректному исполненію.

Мнѣніе Арнольда Шеринга.

Почти одновременно съ бельгійцемъ Окегемомъ въ Голландіи родился другой крупный мастеръ *Яковъ Гобрехтъ* (1450—1505). Гобрехтъ непосредственно не принадлежалъ къ числу учениковъ Окегема, онъ былъ его горячимъ поклонникомъ. Чрезвычайно изощренный къ техникѣ многоголоснаго письма Гобрехтъ, однако, является авторомъ ряда мессъ и моттетовъ, въ которыхъ не столь существенна ихъ чисто внѣшняя законченность, сколь важна глубокая внутренняя музыкальная выразительность. У Гобрехта такъ же, какъ и у Окегема, главную роль играетъ органъ и инструменты, а голосу отводится лишь исполненіе партій тенора на мелодію, обычно взятую изъ народныхъ пѣсенъ. Многія пьесы его предназначались исключительно для органа (органные моттеты). Однѣ поражаютъ глубокой серьезностью своего музыкальнаго содержанія, иныя чрезвычайной нѣжностью мелодическаго рисунка, а иныя странными и неожи-

Я. Гобрехтъ.

данными оборотами, производящими впечатлѣніе остроумныхъ шутокъ. Его композиціи видимо разсчитаны на примѣненіе разнообразныхъ музыкальныхъ красокъ, и надо полагать, что при дворѣ феррарскаго герцога, у котораго долго служилъ Гобрехтъ, а также при большихъ нидерландскихъ каѳедральныхъ соборахъ имѣлись большіе составы оркестровъ и органы, съ помощью которыхъ можно было достойнымъ образомъ воплотить его гигантскіе звуковые замыслы. Торжественная четырехголосная «пассія» (то-есть исторія страданій Христа по евангелію от Матѳея), особенно прославила имя Гобрехта. Она сдѣлалась образцомъ для многихъ мастеровъ дальнѣйшихъ музыкальныхъ поколѣній.

Произведенія Гобрехта

Среди другихъ современниковъ Окегема мы назовемъ еще имена нидерландцевъ *Іоганна Режи*, *Филиппа Каронна*, *Филиппа Баемронна*, *Гаспара ванъ Вербеке*, *Венсана Фогэ*, *а также Іоганна Тинкториса*, одного изъ ученѣйшихъ музыкантовъ своего времени, написавшаго, между прочимъ, первый музыкальный словарь. Особое вниманіе необходимо остановить на произведеніяхъ *Антуана Бюнуа*, пѣвчаго капеллы Карла Смѣлаго Бургундскаго, признававшаго себя ученикомъ и послѣдователемъ Окегема. У Бюнуа мы впервые наблюдаемъ планомѣрную тематическую разработку, предвосхищающую классическую красоту Баховскихъ фугъ. Изъ его произведеній до насъ дошло лишь немногое, нѣсколько мессъ, четырехголосныхъ канцонъ и чрезвычайно любопытный моттетъ «In Hydraulis» въ память его учителя Окегема, на весьма выспренній риторическій текстъ. Моттетъ предназначался для исполненія на органѣ, причемъ композиторъ прекрасно использовалъ всѣ рессурсы своего инструмента. Чрезвычайно эффектно в моттетѣ вступленіе педали на постоянно повторяемомъ мотивѣ изъ трехъ нотъ.

А. Бюнуа.

«In Hydraulis».

Мы уже указывали на большое значеніе, какое имѣлъ Окегемъ въ качествѣ учителя и главы школы. *Пьеръ де ла Рю*, одинъ изъ наиболѣе выдающихся нидерландскихъ контрапунктистовъ, *Вербонне*, *Брюмель*, *Комперъ*— всѣ первоклассные мастера принадлежали къ кругу его учениковъ. Но особое вліяніе на дальнѣйшій ходъ полифонической музыки возымѣлъ *Жоскинъ Депре*, котораго исторія музыки считаетъ въ свою очередь основателемъ новой— *третьей* нидерландской школы.

Школа Окегема.

Жоскинъ Депре (Deprés, de Prés, Depret, Duprez, на латинскій ладъ Josquinus Jodocus Pratensis) обыкновенно обозначается однимъ своимъ крестнымъ именемъ Жоскинъ (уменьшительное отъ Іосифъ), современниками онъ прозванъ былъ княземъ музыки, и слава его долгое время затмевала всѣхъ нидерландскихъ композиторовъ первой половины XVI столѣтія. Изъ-за чести быть его родиной, почти какъ относительно Гомера, спорили города и страны. Нынѣ окончательно установлено, что онъ родился въ Геннегау, хотя приводились и доказательства того, что мѣстомъ его рожденія слѣдуетъ считать Санъ Кантенъ, гдѣ онъ впослѣдствіи служилъ въ церковномъ хорѣ, а затѣмъ былъ и капельмейстеромъ послѣдняго. Годъ его рожденія въ точности неизвѣстенъ, его приходится относить примѣрно къ десятилѣтію между 1450 и 1460. Въ 1471 году мы видимъ его въ Италіи, гдѣ онъ служитъ пѣвцомъ папской капеллы въ Римѣ, а затѣмъ при феррарскомъ дворѣ. Въ Италіи онъ завоевалъ себѣ громкую славу и почитался уже тогда первымъ композиторомъ своего времени. Послѣ пребыванія въ Италіи онъ переселился во Францію и поступилъ на

Жоскинъ Депре.

Жизнь Жоскина.

службу къ Людовику XII. Умеръ Жоскинъ въ 1521 году на посту благочинного соборнаго капитула въ Конде. Музыкальное наслѣдіе Жоскина весьма обширно, и большинство его произведеній было напечатано при жизни композитора. До насъ дошли 32 его мессы, большое число моттетовъ, а также рядъ многоголосныхъ свѣтскихъ пѣсенъ. Его плодовитости вполнѣ отвѣчаетъ огромная музыкальная изобрѣтательность и яркая гибкость творческой фантазіи. Основываясь на обычныхъ пріемахъ контрапунктическаго письма, онъ умѣлъ чрезвычайно разнообразно пользоваться ими при удивительной ясности и свободѣ мелодическаго мышленія. Мартинъ Лютеръ, очень цѣнившій музыку Жоскина, весьма удачно характеризуетъ его слѣдующимъ образомъ. «Жоскинъ настоящій мастеръ звуковъ. Они должны слѣдовать тому, что хочетъ онъ, а другіе музыканты, напротивъ того, повинуются тому, что хотятъ звуки». Правда и у Жоскина встрѣчаются композиціи, написанныя исключительно съ цѣлью показать свое виртуозное искусство, и въ этомъ отношеніи онъ является сыномъ своего времени, но было бы совершенно ошибочно судить о немъ по этимъ парадамъ техническаго мастерства. Со временъ появленія исторіи музыки Амброса, въ третьемъ томѣ которой имѣется поистинѣ классическій разборъ произведеній Жоскина, музыкальная наука видитъ въ немъ одного изъ тѣхъ великихъ мастеровъ, которые возвратили тексту его значеніе и въ монументальныхъ звуковыхъ образахъ запечатлѣли миръ человѣческихъ страстей. Музыка Жоскина полна спокойнаго величія и той простоты, что впослѣдствіи подготовила появленіе благороднаго хорового стиля. Искусство контрапункта было одухотворено Жоскиномъ, и съ его появленіемъ стали постепенно исчезать тѣ замысловатости письма, которыми такъ любили щеголять въ видѣ загадочныхъ канòновъ его предшественники. Лучшими достиженіями его являются моттеты. Они отличаются чрезвычайной тщательностью декламаціи, поэтической одухотворенностью и умѣніемъ пользоваться голосами для колористическихъ эффектовъ. Въ мессахъ Жоскина, напротивъ того, преобладаетъ большая строгость письма и глубокій религіозный пафосъ. Нѣкоторыя произведенія Жоскина являютъ и юмористическія черты. Такъ прекрасная месса La, sol, fa, re, mi, содержитъ намекъ на любимую поговорку его повелителя, Феррарскаго герцога, у котораго служилъ Жоскинъ,—«laissez faire», въ другой музыкальной композиціи, написанной по заказу безголосаго короля Людовика XII, большого любителя пѣнія, онъ удѣляетъ королю партію, состоящую всего лишь изъ одной неизмѣнно повторяющейся ноты.

Композиціи Жоскина Депрэ.

Лютеръ о Жоскинѣ.

Мессы Жоскина.

Выше мы упомянули о наиболѣе выдающихся ученикахъ Окегема. Необходимо еще удѣлить нѣсколько словъ двумъ уже названнымъ нами современникамъ Жоскина *Пьеру де ла Рю* и *Антуану Брюмелю*, которымъ принадлежитъ почетное мѣсто въ исторіи музыки XVI столѣтія. Отъ Пьера де ля Рю до насъ дошло не свыше 30 мессъ и рядъ моттетовъ, а также и ламентацій. Его фактура находится подъ несомнѣннымъ вліяніемъ стиля Жоскина, и наряду съ весьма изощренными контрапунктическими пьесами мы встрѣчаемъ у него композиціи, которыя по простотѣ и блаженной просвѣтленности своей уже вполнѣ предвосхищаютъ стиль Палестрины. Другой ученикъ Окегема, *Антоній Брюмель* такъ же, какъ и Жоскинъ, служилъ при дворѣ герцога Феррарскаго, былъ чрезвычайно старательный и превосходно образованный композиторъ,

Пьеръ де ля Рю.

А. Брюмель.

стремившійся, главнымъ образомъ, къ достиженію простой благозвучной фактуры. Среди учениковъ Жоскина, образующихъ третію нидерландскую школу, мы различаемъ двѣ группы: въ одну входятъ соотечественники Жоскина нидерландцы, въ другую входятъ французы, находившіеся подъ его непосредственнымъ вліяніемъ. Среди первыхъ отмѣчаемъ *Николая Гомберта*, одного изъ наиболѣе совершенныхъ мастеровъ эпохи, нѣжно-мечтательнаго *Луазе Компера*, *Іоганна Мутена* и наконецъ *Якова Аркадельта*, необычайно плодовитаго мастера, перенесшаго традиціи нидерландской школы въ Италію и подготовившаго музыкальные пути новой четвертой нидерландской школы, центромъ которой сдѣлалась Венеція. Среди французовъ наиболѣе выдающимся ученикомъ Жоскина былъ *Клеманъ Жаннекенъ*, старѣйшій представитель, такъ называемой, программной музыки. Изъ его произведеній дошли до насъ рядъ мессъ и свѣтскихъ chansons. Въ своихъ «Inventiones musicales» (1544) онъ даетъ цѣлый рядъ музыкальныхъ картинъ. Особенно любопытна его «битва при Мариньяно» съ воспроизведеніемъ грома пушекъ, треска, оружейнаго огня, трубныхъ сигналовъ, причемъ вся композиція эта написана была для хора безъ сопровожденія инструментовъ, и всѣ звуки воспроизводились исключительно человѣческими голосами. Предшественниками Жанекена въ этой области подражательной музыки были тѣ флорентинскіе композиторы, которые въ своихъ «каччіяхъ» (см. глава 9), изображали цѣлыя охотничьи сцены. Впослѣдствіи такія вокальныя композиціи стали перелагать для органа и лютни, и такимъ образомъ положено было начало инструментальной программной музыки. Наклонность къ звуковой живописи у Жанекена наблюдается впрочемъ не только въ свѣтскихъ вокальныхъ пьесахъ, но и въ духовныхъ моттетахъ. Къ музыкальному кругу Жанекена относятся еще французскіе мастера *Сертенъ*, *Маяръ*, *Бургонь и Клодъ де Сермизи*, авторъ весьма значительнаго моттета-пассіи для низкихъ голосовъ—и, наконецъ, *Клодъ Гудимель* (1505—1572), гугенотъ, погибшій во время повторенія парижской Варфоломеевой ночи въ Ліонѣ. Гудимель былъ авторомъ гугенотскаго псалтыря, о которомъ мы будемъ говорить еще ниже. Его ошибочно считали основателемъ римской школы, изъ коей впослѣдствіи будто бы вышелъ Палестрина. Повидимому онъ никогда даже не былъ въ Италіи. Изъ его многочисленныхъ произведеній—мессъ, моттетовъ и одъ Горація—многія отличались большимъ блескомъ и силою музыкальнаго письма.

Школа Жоскина. — Жаннекенъ. — Начало инструментальной программной музыки. — Музыкальный кругъ Жанекена. Клодъ Гудимель.

Бельгійскіе мастера этого періода возглавлялись уже выше нами названнымъ *Николá Гомбертомъ*, родомъ изъ Брюгге, однимъ изъ самыхъ выдающихся, если не самымъ замѣчательнымъ ученикомъ Жоскина. Его перу принадлежитъ прекрасное траурное пѣснопѣніе на смерть этого великаго мастера. Въ тридцатыхъ годахъ XVI столѣтія онъ былъ регентомъ хора мальчиковъ въ Брюсселѣ, а затѣмъ руководителемъ императорской капеллы въ Мадридѣ. Музыка Гомберта отличалась тѣмъ возвышеннымъ пафосомъ, который далъ поводъ Фетису назвать его прямымъ предшественникомъ Палестрины. Изъ его безчисленныхъ сочиненій назовемъ «Отче нашъ», проникнутый мистическимъ трепетомъ, и знаменитые четырехголосные моттеты подъ девизомъ «Diversi diversa orant». Въ одномъ изъ нихъ соединены крайне искусно четыре пѣснопѣнія въ честь святой Дѣвы съ ихъ текстами, но это сопоставленіе различ-

Николá Гомбертъ.

ныхъ мелодій и различныхъ текстовъ отнюдь не носило случайнаго характера, а было глубоко обдумано, какъ музыкально, такъ и поэтически. Четыре разныхъ пѣвца обращаются одновременно къ Святой Дѣвѣ, въ различныхъ мелодіяхъ и различныхъ словахъ выражая одно и то же—молитвенное обращеніе къ ней. Кромѣ того глубокое впечатлѣніе производитъ его четырехголосное «Ave regina coelorum», опубликованное Амбросомъ въ дополнительномъ томѣ къ его исторіи музыки, композиція, исполненная необычайной нѣжности и глубокаго внутренняго смиренія, при полномъ отсутствіи какихъ-либо уклоновъ въ сторону сентиментальности. Среди бельгійскихъ композиторовъ, посвятившихъ свои силы служенію родинѣ, особаго вниманія наряду съ Гомбертомъ заслуживаетъ еще *Бенедиктъ Дуксъ* (Ducis, Дуцисъ), родившійся въ 1480 году въ Брюгге, вѣроятно ученикъ Жоскина, избранный еще въ юношескіе годы главой антверпенскаго музыкальнаго цеха, высшее отличіе, какого могъ достичь нидерландскій музыкантъ въ то время. Въ 1515 году онъ покинулъ Антверпенъ, первоначально переселился въ Англію, гдѣ состоялъ на службѣ короля Генриха VIII, а затѣмъ переѣхалъ въ Германію, на основаніи чего онъ нѣкоторыми историками причисляется къ нѣмецкой школѣ. Популярность Дуциса основывается, главнымъ образомъ, на его многочисленныхъ нѣмецкихъ, латинскихъ духовныхъ пѣсняхъ, нѣмецкихъ, французскихъ и нидерландскихъ свѣтскихъ пѣсняхъ, дошедшихъ до насъ въ большомъ количествѣ (свыше восьмидесяти), а также на псалмахъ и пѣснопѣніяхъ на Страсти Господни. Бенедиктъ Дуцисъ.

Совершенно обособленную группу среди мастеровъ полифоническаго письма XV и XVI столѣтія составляютъ нѣмецкіе композиторы, частью выходцы изъ Нидерландовъ, а частью непосредственные ученики нидерландскихъ мастеровъ. Протестантскіе композиторы XVI столѣтія нами будутъ разсмотрѣны въ четырнадцатой главѣ. На настоящей страницѣ мы ограничимся лишь краткимъ упоминаніемъ о нѣмецкихъ современникахъ Окегема и Жоскина. Какъ извѣстно, старѣйшимъ памятникомъ нѣмецкаго художественнаго музыкальнаго письма является лохгеймскій пѣсенникъ. Въ эпоху первой нидерландской школы о нѣмецкихъ мастерахъ извѣстно еще очень мало. Современники же Окегема и Гобрехта шли по стопамъ прославленныхъ нидерландскихъ мастеровъ. Одна изъ наиболѣе яркихъ звѣздъ на горизонтѣ тогдашней нѣмецкой музыки, *Генрихъ Исаакъ* былъ, повидимому, не нѣмецкаго, а нидерландскаго происхожденія. Онъ жилъ между 1440 и 1517 годомъ. Исаакъ служилъ первоначально при дворѣ Лоренцо Великолѣпнаго, а затѣмъ подъ конецъ своей жизни придворнымъ органистомъ императора Максимиліана въ Иннсбрукѣ, гдѣ имѣлъ своимъ ученикомъ Людвига Зенфля, лучшаго изъ нѣмецкихъ контрапунктистовъ XVI столѣтія. Музыкальная дѣятельность Исаака обнимала всѣ извѣстные въ его время роды многоголосной композиціи, во всѣхъ отношеніяхъ свидѣтельствуя объ его сильномъ творческомъ дарѣ. Главный музыкальный трудъ Исаака «Choralis Constantinus» содержитъ рядъ пѣснопѣній, которыя исполнялись въ различные праздники католической церкви во время мессы. Это многоголосная обработка григоріанскихъ хоральныхъ мелодій на воскресные и праздничные дни цѣлаго церковнаго года. До Исаака эти пѣснопѣнія исполнялись одноголосно, и онъ былъ однимъ изъ первыхъ, а можетъ быть и первый мастеръ, который

Нѣмецкіе мастера XV столѣтія.

Генрихъ Исаакъ.

Многоголосная обработка григоріанскихъ хораловъ.

предпринялъ многоголосную обработку этого обширнаго комплекса григоріанскихъ хораловъ. Григоріанскій cantus firmus исполняется у него дискантомъ въ дѣтскомъ хорѣ въ сопровожденіи органа. При всемъ огромномъ контрапунктическомъ мастерствѣ Исаакъ не избѣгаетъ также и простого аккордоваго письма тамъ, гдѣ оно является умѣстнымъ. Онъ также прекрасно владѣетъ искусствомъ музыкальныхъ контрастовъ, помѣщая иногда среди богатой полифонической разработки довольно продолжительныя двухъ и трехголосныя мѣста, чтобы тѣмъ болѣе выдѣлить грандиозную полнозвучность. Велики заслуги Исаака и въ качествѣ творца и автора музыкальныхъ обработокъ нѣмецкихъ народныхъ пѣсенъ. Въ ближайшей главѣ мы коснемся еще его современниковъ *Генриха Финка, Александра Агриколы и Ѳомы Штольцера,* близкихъ по характеру своей дѣятельности къ Исааку.

Изобрѣтеніе нотопечатанія. Оттавіо Петруччи.

Вліяніе нидерландской музыки особенно распространилось, благодаря изобрѣтенію нотопечатанія при помощи подвижныхъ металлическихъ типовъ. Изобрѣтателемъ этого способа нотопечатанія былъ *Оттавіо Петруччи,* изъ Фоссомброне, близъ Урбино (1466—1539). Въ 1498 году онъ исхлопоталъ себѣ у венеціанскаго совѣта и затѣмъ въ теченіе десяти лѣтъ печаталъ ноты съ металлическихъ типовъ. Въ 1513 году онъ возвратился въ Фоссамброне и продолжалъ здѣсь свою работу подъ покровительствомъ папы Льва X, давшаго ему привилегію на печатаніе всѣхъ произведеній для органа и пѣнія для всего христіанскаго міра. Въ 1523 году Петруччи прекратилъ печатаніе нотъ и до смерти своей занимался лишь книгопечатаніемъ. Петруччи, какъ и всякій изобрѣтатель, имѣлъ своихъ предшественниковъ въ этой области. Ноты печатались и до него, но только съ рѣзаныхъ деревянныхъ досокъ, способомъ столь же мало пригоднымъ для нотопечатанія, какъ и для книгопечатанія. Изобрѣтеніе Петруччи распространилось очень быстро, и въ первой половинѣ XVI столѣтія въ Германіи, Италіи, Франціи и Нидерландахъ возникъ цѣлый рядъ большихъ

Первыя изданія Петруччи.

нотопечатенъ. Первымъ изданіемъ Петруччи въ 1501 году вышелъ сборникъ тридцати трехголосныхъ моттетовъ Жоскина, Компера, Брюнеля, Пьера де ла Рю и Агриколы. За этимъ сборникомъ въ ближайшіе годы послѣдовали двѣ книги мессъ Жоскина, а затѣмъ собраніе французскихъ свѣтскихъ пѣсенъ разныхъ авторовъ. Всѣ эти изданія представляютъ сейчасъ библіографическую рѣдкость величайшей цѣнности. Многоголосная музыка печаталась тогда не въ видѣ партитуры, а въ формѣ большихъ нотныхъ книгъ, причемъ каждый отдѣльный голосъ печатался на отдѣльной страницѣ, такъ что цѣлый хоръ пѣвцовъ пѣлъ по одной большой книгѣ. Печатаніе партитуръ началось значительно позднѣе, во всякомъ случаѣ не ранѣе второй половины XVII столѣтія. Хотя отдѣльныя партитурныя изданія встрѣчаются уже въ XVI столѣтіи. Самое

Двойное тисненіе.

печатаніе нотъ производилось при помощи подвижныхъ литеръ. На бумагѣ раньше печаталась линейная система, затѣмъ ноты и текстъ, вслѣдствіе чего приходилось дѣлать двойную работу. Современный способъ придѣлывать къ нотамъ надлежащій кусокъ линіи еще не былъ извѣстенъ Петруччи. Въ концѣ XVI столѣтія способъ наборныхъ нотъ Петруччи вновь сталъ вытѣсняться способомъ печатанія съ досокъ, но не деревянныхъ, а съ гравировкой по мѣди.

Гравировка нотъ.

Этотъ способъ былъ усовершенствованъ введеніемъ гравировки на оловянныхъ и цинковыхъ доскахъ. Съ такихъ досокъ нынѣ ноты переводятся на камень и

печатаются обычнымъ литографскимъ путемъ. Печатаніе же съ подвижныхъ металлическихъ типовъ примѣняется для печатанія нотныхъ примѣровъ въ книгахъ.

Литература къ одиннадцатой главѣ.

G. R. Kiesewetter. Die Verdienste der Niederländer in der Tonkust (1829). *Ed. de Coussemacker.* Les harmonistes aux XIV siècle (1869). *Fr. X. Haberl.* Bausteine zur Musikgeschichte. B. I. Wilhelm du Fay (1885). *G. Becker.* Claude Goudimel (1885). *Michel Brenet* Jean d'Okeghem (1893). Claude Goudimel (1898). La chanson «L'homme armé» (1899). *Felicien de Menil.* L'école contrapunctiste flamande du XV siecle (1895). Josquin de Prés et son école (1896). *De Marcy.* J. Okeghem (1895). *W. Barclay Squire.* Notes on an undiscribed collection of XV-th century Music (Sam. d. Int. Musikges. II. Leipzig. (1901). *W. E. Wooldridge.* The Oxford history of Music. v. II (Oxford 1905). *H. Riemann.* Hausmusik aus alter Zeit. Leipzig 1906. *H. Riemann.* Handbuch der Musikgeschichte. B. II, 1. Teil. (Leipzig 1907). *A. W. Ambros.* Geschichte der Musik. B. 3.

ГЛАВА ДВѢНАДЦАТАЯ.

Переходъ музыкальнаго главенства къ Италіи. Мадригалъ въ Италіи и въ Англіи. Адріанъ Виллартъ и его ученики. Теоретики эпохи возрожденія. Основаніе консерваторій въ Италіи. Палестрина и римская школа. Стиль Палестрины. Орландо ди Лассо. Сѣверная Италія. Андреа и Джіованни Габріели и ихъ современники.

Нидерландскіе мастера и итальянская музыка.

Для болѣе позднихъ столѣтій, особенно для XVIII вѣка, Италія была обѣтованной страной музыки. Чувственная прелесть итальянскихъ мелодій, высокій пафосъ религіозныхъ композицій, огненная красота народныхъ пѣсенъ—все это заставляло людей XVIII и начала XIX столѣтій считать итальянскую музыку внѣ сравненій с музыкой другихъ народовъ и видѣть в итальянцахъ прирожденныхъ мастеровъ звуковъ. Тѣмъ интереснѣе отмѣтить на страницахъ исторической лѣтописи, что страна сладчайшихъ мелодій за два столѣтія до того, какъ итальянское искусство завоевало всю Европу, само подпало подъ сильное вліяніе изощреннаго мастерства нидерландцевъ. Съ нидерландскими мастерами («maestri oltromontani») итальянскіе музыканты даже и помыслить не дерзали равняться въ той области, въ которой тѣ считали себя всемогущими, а именно въ религіозной музыкѣ. Особенно популярными нидерландцы никогда не сдѣлались въ Италіи, но въ кругу профессіональныхъ музыкантовъ имена ихъ назывались съ глубокимъ почтеніемъ, и произведенія ихъ служили образцами для подражанія.

Зарожденіе венеціанской школы.

Своей высшей точки нидерландская школа достигла во времена Жоскина, главы, такъ называемой, «третьей школы». Но и въ слѣдующій періодъ, между 1520 и 1560 годомъ, нидерландцы попрежнему пользовались чрезвычайнымъ почетомъ при дворахъ какъ свѣтскихъ, такъ и духовныхъ властителей Италіи. Когда же въ серединѣ XVI столѣтія вліяніе нидерландцевъ стало клониться къ упадку, они лишь медленно уступили свое мѣсто новой музыкальной культурѣ. Въ богатѣйшемъ изъ сѣверныхъ итальянскихъ городовъ, въ Венеціи, тамъ,

гдѣ Петруччи изобрѣлъ нотопечатаніе, гдѣ блестящія общественыя празднества требовали широкаго участія музыки, тамъ, гдѣ грандіозный соборъ Св. Марка своей могучей архитектурой располагалъ къ созданію монументальныхъ религіозныхъ композицій, своими звуками наполнявшихъ его величественные своды, *Адріанъ Виллартъ*, ученикъ Жоскина де Пре, выходецъ изъ Бельгіи, основалъ особую школу, которая на долгое время упрочила вліяніе, какъ его собственное, такъ и его учителей на итальянскую музыку. Но раньше чѣмъ приступить къ разсмотрѣнію творчества Вилларта и его учениковъ, мы должны познакомить читателя съ новыми музыкальными формами того времени и подѣлиться нѣсколькими замѣчаніями о духѣ той эпохи.

Адріанъ Виллартъ.

Духовная жизнь XVI столѣтія.

Двѣ силы опредѣляли собой духовную жизнь XVI столѣтія. Одна заключалась въ возрожденіи сильнаго религіознаго чувства, и въ связи съ нимъ—стремленіе церкви излечиться отъ своихъ внутреннихъ недуговъ; другая —въ глубокомъ вліяніи античнаго искусства, поэзіи и науки, изученіе которыхъ началось еще въ предыдущія столѣтія. На музыкѣ это увлеченіе античностью сказалось въ стремленіи приблизиться къ античной простотѣ. Но музыканты находились въ данномъ случаѣ въ гораздо худшемъ положеніи, чѣмъ ихъ собратія, поэты и ваятели, такъ какъ не сохранилось никакихъ образцовъ античной музыки. Извѣстны были лишь античный эпосъ и лирика, и только въ метрѣ и ритмѣ послѣднихъ можно было найти элементъ, общій поэзіи и музыкальному искусству.

Стремленіе къ античной простотѣ.

Нѣмецкія композиціи на античные тексты.

Въ Германіи особенно распространился обычай писать музыку на античные метры. *Петръ Тритоніусъ* былъ первымъ, дерзнувшимъ писать музыку на текстъ античныхъ стихотвореній, а именно Гораціевыхъ одъ (1507). За нимъ вскорѣ послѣдовали и другіе мастера, какъ *Людвигъ Зенфль* (1534), *Бенедиктъ Дюси* (1539) и великій органистъ *Пауль Гофгеймеръ* (также въ 1539 году). Такимъ образомъ композиціи античныхъ одъ и образцовъ нѣмецкой лирики, написанныхъ въ подражаніе античнымъ, приняли широкіе размеры, и въ печати вышелъ рядъ соотвѣтствующихъ музыкальныхъ сборниковъ. Въ предисловіи къ собранію одъ Зенфля сообщается, между прочимъ, что онѣ исполнялись хоромъ учениковъ послѣ уроковъ латинскаго языка, а также на публичныхъ школьныхъ актахъ. Для той же цѣли служили четырехголосныя оды въ гекзаметрахъ Тритоніуса, Дюси и другихъ. Но несмотря на такое ученое происхожденіе этихъ одъ, онѣ имѣли также значительное вліяніе на общій характеръ свѣтскаго творчества XVI столѣтія. Занятіе античной поэзіей и классическими метрами сильно отразилось на мелодикѣ, ритмикѣ свѣтскаго пѣснетворчества того времени, такъ какъ для сохраненія классическихъ размѣровъ въ ихъ полной неприкосновенности приходилось совершенно отказаться отъ пріемовъ полифоническаго письма «ноты противъ ноты» и прибѣгнуть къ аккордовому письму, то-есть къ соединенію отдѣльныхъ аккордовъ въ метрическомъ чередованіи на основаніи стихотворныхъ схемъ и, само собою разумѣется, при сохраненіи законовъ голосоведенія. Уловить какую-нибудь связь между содержаніемъ стихотвореній и ихъ музыкальной композиціей—невозможно. Музыка того времени не была музыкой чистой выразительности и служила только тому, чтобы регулировать хоровое чтеніе текста. Но музыкальный прогрессъ заключался въ установленіи гомофоннаго ритмизованнаго письма, которое впослѣдствіи использовано было для свѣтской пѣсни вообще. Еще

Оды Зенфля, Тритоніуса, Дюси.

Новое свѣтское письмо.

разностороннѣе и глубже, чѣмъ въ Германіи, изученіе классиковъ отразилось на музыкѣ Италіи, гдѣ въ концѣ XVI столѣтія оно повлекло за собой созданіе новой отрасли музыкальнаго искусства, имѣвшей впослѣдствіи чрезвычайно важное значеніе, а именно *оперы*. Этотъ переворотъ въ музыкальномъ искусствѣ былъ подготовленъ развитіемъ новой художественной формы на итальянской почвѣ, а именно *мадригала*, сущность котораго мы и разсмотримъ въ дальнѣйшемъ нашемъ изложеніи.

Изученіе классической поэзіи въ Италіи.

Мадригалъ.

Мадригалъ, какъ мы уже указали выше, въ главѣ объ итальянской музыкѣ XIV столѣтія, возникъ въ итальянскихъ Аѳинахъ, Флоренціи. Эта новая форма оказалась чрезвычайно привлекательной для музыкантовъ, проникнутыхъ новыми вѣяніями, такъ какъ она давала возможность осуществить то, что часто оказывалось совершенно не совместимо съ господствующимъ характеромъ церковнаго письма, а именно возможность простой естественной музыкальной выразительности и совершенной отчетливости при произнесеніи словъ текста. Мы уже выше указывали на происхожденіе слова «мадригалъ» изъ провансальскаго нарѣчія, на которомъ оно обозначаетъ понятіе пастушеской пѣсни, пастуреліи. Въ началѣ XVI столѣтія этой формой, послѣ нѣкотораго перерыва, стали вновь чрезвычайно интересоваться и въ расширенномъ толкованіи. Мадригалъ сталъ разрабатывать не только мотивы пастушеской поэзіи, но часто и любовную лирику и даже религіозныя темы. Мадригальные тексты обычно состояли изъ двѣнадцати, пятнадцати или меньшаго количества строкъ, неравномѣрной длины, напоминавшихъ болѣе поэтическую прозу, чѣмъ связную стихотворную рѣчь. Но часто на мадригальный ладъ сочинялись также сонеты, стансы, баллады и иные роды лирики. Мадригалы писались преимущественно пятиголосными, но встрѣчаются и семи и восьмиголосные. При этомъ главное вниманіе обращалось на тщательность передачи текста, который до извѣстной степени опредѣлялъ собою самую форму композиціи. Соотвѣтственно съ этимъ каждая поэтическая мысль получала свою особую мелодію, и звуковое выраженіе мѣнялось согласно требованію текста, то переходя въ оживленную риторику, то изливаясь спокойнымъ мелодическимъ потокомъ. Въ отношеніи формы мадригалисты тяготѣли къ свободной имитаціи, которая лучше всего соотвѣтствовала характеру ихъ художественной задачи; но все же нельзя отказать имъ въ высоко развитой контрапунктической техникѣ. Наряду съ простыми пѣснообразными мадригалами мы встрѣчаемъ многочисленные образцы утонченнѣйшихъ голосовыхъ сплетеній, причемъ такая звуковая изощренность нисколько не мѣшала выразительности текста. Съ другой стороны, и въ области ритма здѣсь открывалось гораздо болѣе обширное поле, чѣмъ въ равномѣрно текущемъ стилѣ фуги, гдѣ большія групповыя ритмическія образованія почти совершенно не могутъ найти примѣненія. Однако и это еще не все. Свободное индивидуальное выраженіе требовало также болѣе смѣлой трактовки діатоники, господствовавшей въ старыхъ ладахъ, и вскорѣ мадригалъ сдѣлался той музыкальной почвой, на которой расцвѣлъ хроматизмъ въ современномъ смыслѣ этого слова. Въ мадригалѣ, такимъ образомъ, воплотился передовой духъ всего XVI столѣтія. Этой формѣ суждено было оказать сильнѣйшее вліяніе на музыку ближайшаго историческаго этапа.

Исторія мадригала.

Пріемы мадригальнаго письма.

Хроматизмъ.

Когда вновь начался расцвѣтъ мадригала, нельзя въ точности сказать. Но приблизительно 1530 годъ можно считать исходной точкой новаго музыкаль-

Новый расцвѣтъ мадригала.

наго всеобщаго распространенія. Первое большое собраніе мадригаловъ появилось въ 1533 году и содержало композиціи *Констанцо Феста, Верделота и мэтра Иганна*. Три года спустя (1536) вышелъ сборникъ мадригаловъ Вилларта и таковой же Аркадельта, которые завоевали себѣ большую славу. За ними слѣдуютъ *Чипріано де Роре*, замѣчательный своей крайней смѣлостью въ области примѣненія хроматизма, *Лука Маренціо и Джезуальдо*, а также и рядъ другихъ авторовъ (*Палестрина, Орландо ди Лассо, Орацій Векки, Гастольди*), которыхъ мы еще коснемся въ дальнѣйшемъ нашемъ изложеніи. Лучшимъ представителемъ этого рода композицій является *Лука Маренціо*

Лука Маренціо.

(1550—1599). Лука Маренціо былъ около 1580 года капельмейстеромъ кардинала Луиджи д'Эстэ, затѣмъ служилъ при дворѣ Сигизмунда III, польскаго, и наконецъ въ 1595 году, незадолго до своей ранней кончины, сдѣлался органистомъ папской капеллы въ Римѣ. Изящный и утонченный мастеръ, чрезвычайно находчивый въ своемъ музыкальномъ письмѣ, онъ вызывалъ удивленіе своихъ современниковъ, какъ богатствомъ и пріятностью своихъ мелодій, такъ и чрезвычайной смѣлой трактовкой гармоніи. Современники называли его «сладчайшимъ лебедемъ, божественнымъ музыкантомъ». По ихъ терминологіи онъ былъ «хроматистомъ», то-есть вводилъ безъ всякаго стѣсненія діезы и бемоли для удобства модуляціи и примѣненія неупотребительныхъ въ его время тональностей. Въ промежуткѣ между 1580 и 1599 годомъ было напечатано девять сборниковъ пятиголосныхъ мадригаловъ Маренціо, въ Венеціи, затѣмъ съ 1582 по 1609 годъ шесть сборниковъ шестиголосныхъ, а съ 1584 года отдѣльными сборниками, такъ называемые, «духовные мадригалы» Маренціо. Не проходило и года, чтобы не требовалось новыхъ изданій его мадригаловъ. Доказательство того, какой популярностью пользовался Маренціо въ концѣ XVI и въ первой половинѣ XVII столѣтія. Еще болѣе смѣлымъ и прогрессивнымъ проявлялъ себя на поприщѣ музыкальной композиціи *Карлъ Джезуальдо*, принцъ векозскій, племянникъ архіепископа неапольскаго, виртуозъ на всевозможныхъ инструментахъ, особенно на лютнѣ.

Джезуальдо.

Джезуальдо (1560—1614) выпустилъ послѣ 1594 года шесть сборниковъ мадригаловъ, потребовавшихъ нѣсколько изданій. Его композиціи лучшій показатель того, какъ могущественно духъ времени требовалъ отъ музыкантовъ возможно болѣе яркой и реалистичной передачи текста въ звукахъ. Письмо Джезуальдо настолько смѣло и изощренно, и такъ расточительно пользуется онъ хроматизмами и энгармоническими замѣнами, что, не зная автора, можно было бы отнести нѣкоторые изъ его мадригаловъ къ серединѣ и даже къ концу XIX столѣтія. Но примѣняя новые эффекты, Джезуальдо часто теряетъ чувство мѣры и этимъ несомнѣнно портитъ свои композиціи, которыя въ наши дни показались бы образцами скорѣй дурного, чѣмъ хорошаго вкуса. Какъ мы увидимъ дальше, Джезуальдо имѣлъ цѣлый рядъ подражателей, правда не столь смѣлыхъ, какъ онъ.

Англійскіе мадригалисты.

Форма мадригала завоевала себѣ также многочисленныхъ поклонниковъ и на далекомъ сѣверѣ, а именно у англичанъ, которые, какъ мы уже стремились доказать раньше, имѣли такое важное значеніе для развитія музыкальнаго искусства въ Европѣ. Наиболѣе почтенные контрапунктисты XVI вѣка, *Ѳома Тэллисъ* (1485—1575), придворный органистъ королевы Елизаветы, *Уильямъ Бёрдъ* (1543—1623), ученикъ предыдущаго и пѣвецъ англійской придворной

капеллы, живо заинтересовались этимъ новымъ родомъ композиціи. Оба они были чрезвычайно талантливыми гармонизаторами, особенно Бёрдъ, что ихъ дѣлало особенно восприимчивыми къ музыкальной новизнѣ. Третій крупный мастеръ, который можетъ быть названъ наряду съ Тэллисомъ и Бёрдомъ, *Томасъ Морлей* (1557—1620), баккалавръ музыки и ученикъ Бёрда, не только самъ выпустилъ нѣсколько сборниковъ трехголосныхъ и пятиголосныхъ мадригаловъ, но и прилежно собиралъ мадригалы другихъ англійскихъ и итальянскихъ мастеровъ. Въ Англіи еще и понынѣ сохранился извѣстный культъ мадригальнаго пѣнія. Съ 1741 года въ Лондонѣ существуетъ спеціальное Madrigal - Society, которое, наряду съ устройствомъ періодическихъ концертовъ, издаетъ важнѣйшіе образцы староанглійскихъ мадригальныхъ композицій. Въ Италіи же этотъ родъ композицій окончательно замеръ въ серединѣ XVIII столѣтія.

Мелкія формы итальянской музыки XVI столѣтія.

Наряду съ мадригаломъ въ итальянской музыкѣ XVI столѣтія существовалъ еще цѣлый рядъ другихъ весьма излюбленныхъ распространенныхъ среди любителей музыки родовъ пѣсенъ, исполнявшихся подъ незамысловатый аккомпаниментъ лютни. Весьма популярны были, такъ называемыя, виланеллы (Villanelle, Villote, Canzone villanesche), въ буквальномъ переводѣ «уличныя пѣсни», грубо комическія хоровыя пѣсни, рѣзко отличавшіяся отъ художественной пѣсни, мадригала. Виланеллы писались безъ соблюденія строгихъ правилъ композиціи. Въ нихъ было мало движенія въ голосоведеніи, квинтовыя параллели отнюдь не считались чѣмъ-то зазорнымъ. Онѣ, повидимому, имѣли огромный успѣхъ и сочинялись тысячами. Столь же популярны были въ концѣ XV и въ началѣ XVI столѣтія, такъ называемыя, *фроттолы* («Frottole»—маленькій фруктъ), свѣтскія многоголосныя пѣсни любовнаго характера. Стиль фроттолъ былъ такъ же простъ. Онѣ писались въ простомъ контрапунктѣ нота противъ ноты съ сравнительно рѣдкимъ примѣненіемъ маленькихъ имитацій. По своей формѣ онѣ приближались къ будущимъ трехчастнымъ пѣснямъ въ томъ отношеніи, что вступительная часть, обыкновенно смѣнялась въ нихъ контрастирующей средней, и вся композиція заканчивалась ея повтореніемъ. Мастерами этой маленькой формы почитались *Бартоломео Тромбончино*, уроженецъ Вероны, и *Марко Кара*, мантуанецъ. Кромѣ того не только въ Италіи, но и во всей Европѣ были въ чрезвычайномъ ходу, такъ называемыя, майскія пѣсни, плясовыя пѣсни или баллаты и въ особенности тѣ «Chansons», которыя уже съ ранней эпохи контрапункта имѣли такое существенное значеніе для развитія французской и нидерландской музыкальной школы. Огромное количество такихъ сборниковъ выходило въ Парижѣ, Лондонѣ, Антверпенѣ, Лувенѣ съ композиціями лучшихъ мастеровъ XVI вѣка. Съ середины XVI столѣтія также стали появляться и органныя канцоны, а впослѣдствіи и инструментальныя для нѣсколькихъ инструментовъ, первоначально представлявшія только переложеніе французскихъ вокальныхъ канцонъ.

«Фроттола».

Органныя канцоны.

Переломъ въ письмѣ XVI столѣтія.

Знакомство съ этими болѣе легкими родами композицій имѣло весьма благодѣтельное вліяніе на стиль ученыхъ контрапунктистовъ XVI столѣтія. Чѣмъ больше распространялись фроттолы, мадригалы и chansons, тѣмъ чаще стали они примѣнять простое письмо нота противъ ноты, такъ называемый, «фамильярный» стиль, хорошо знакомый Жоскину и примѣненный имъ въ его композиціяхъ. Затѣмъ также подъ вліяніемъ мадригалистовъ дерзнули примѣ-

нить и хроматическіе интервалы, не взирая на строгую діатонику церковныхъ ладовъ. Простое письмо нота противъ ноты стало примѣняться и на многохорныя композиціи, которыя впервые на итальянской почвѣ стали появляться въ обиходѣ венеціанскаго богослуженія и нашли первокласснаго мастера въ лицѣ лучшаго послѣдователя Жоскина, Адріана Вилларта, главы, такъ называемой, четвертой нидерландской, или вѣрнѣе венеціанской школы. Адріанъ Виллартъ (Messer Adriano) родился въ 1480 году въ Брюгге, учился въ парижскомъ университетѣ, музыкальное свое образованіе получилъ у Жоскина Депрэ. Около 1516 года жилъ въ Римѣ, а въ 1527 году получилъ мѣсто капельмейстера церкви Св. Марка въ Венеціи, гдѣ и скончался въ 1562 году. Благодаря ему и его школѣ мѣсто капельмейстера церкви Св. Марка считалось особенно почетнымъ вплоть до конца XVIII столѣтія.

Адріанъ Виллартъ.

Двуххорныя композиціи Вилларта.

Какъ извѣстно, церковь Св. Марка имѣетъ два органа, расположенные другъ противъ друга, и двое хоръ. Эта чисто мѣстная особенность побудила Вилларта раздѣлить своихъ пѣвцовъ на двѣ самостоятельныя группы и писать свои композиціи для двухъ или нѣсколькихъ реальныхъ хоровъ, благодаря чему они выигрывали чрезвычайно въ смыслѣ роскоши и силы вокальныхъ эффектовъ. Прототипомъ такого рода письма «a due, tre etc. cori reali» могли быть древніе антифоны, которые теперь при иномъ пространственномъ размѣщеніи хоровъ получили совершенно новую трактовку. Виллартъ опубликовалъ большое количество мотеттовъ, псалмовъ, гимновъ, канцонъ, а также фантазій для органа.

Чипріяно де Роре.

Въ кругу учениковъ Вилларта его наслѣдникъ по должности *Чипріяно де Роре* считается самой крупной звѣздой. Чипріяно де Роре (1516-1565) былъ однимъ изъ лучшихъ мадригалистовъ и церковныхъ композиторовъ, а также и органистовъ своего времени. Сборникъ его хроматическихъ мадригаловъ (какъ показываетъ самое ихъ названіе, Роре былъ однимъ изъ первыхъ, сталъ пользоваться свободно хроматическими тонами) вызвалъ къ себѣ большой интересъ среди музыкантовъ того времени. Чипріяно де Роре былъ бельгійцемъ. Остальные же ученики Вилларта—*Джузеппе Царлино*, великій теоретикъ эпохи возрожденія, о которой мы будемъ говорить ниже, *Констанцо Порта*, уроженецъ Кремоны, умершій въ 1661 году, *Альфонса делла Віола*, капельмейстеръ въ Феррарѣ, и *Никола Вичентино*, авторъ многочисленныхъ мадригаловъ, а также строитель особаго энгармонически-хроматическаго органа, имъ же описаннаго,—были итальянцами.

Школа Вилларта.

Композиторы венеціанской школы.

Перечислить всѣхъ крупныхъ композиторовъ, которые входили въ составъ венеціанской школы, не представляется возможнымъ при томъ ограниченномъ мѣстѣ, которымъ мы располагаемъ. Объ обоихъ Габріели, доведшихъ славу венеціанской музыки до предѣльной высоты, мы будемъ говорить въ концѣ настоящей главы, въ связи съ новыми аспектами на исторію итальянской музыки. Упомянемъ еще о нѣсколькихъ старшихъ современникахъ Вилларта, *Яковъ Аркадельтъ* (о немъ уже упоминалось въ прошлой главѣ), выдающемся нидерландскомъ композиторѣ, перенесшемъ свою дѣятельность въ Римъ, и *Констанцо Феста* (1517—1545, пѣвцѣ папской капеллы въ Римѣ), котораго историки XVIII столѣтія считали непосредственнымъ предшественникомъ Палестрины, выдающемся мастерѣ, обладавшемъ поразительнымъ даромъ благозвучія

и мелодичности. Затѣмъ отмѣтимъ еще метра Иганна Геро, венеціанца, издавшаго около 1550 года двѣ книги мадригаловъ, *Филиппа Верделота*, бельгійца, жившаго во Флоренціи, *Леонардо Варѐ* изъ Лиможа и *Луазѐ Пїетона*.

Особаго упоминанія заслуживаетъ также небольшая группа испанскихъ композиторовъ, жившихъ въ ту пору въ Италіи, среди коихъ *Кристофане Моралѐсъ* былъ не только первымъ среди своихъ соплеменниковъ, но и однимъ изъ наиболѣе видныхъ фигуръ на музыкальномъ горизонтѣ XVI столѣтія. Кристофане Моралѐсъ родился въ Севильѣ и около 1540 года былъ зачисленъ въ папскую капеллу. Ему принадлежатъ мессы, магнификаты, ламентаціи и мотеты на четыре, пять и шесть голосовъ, прекрасно сработанные и по естественной мелодичности своей и красотѣ являющіе черты родства со стилемъ Палестрины. Къ той же испанской группѣ относятся еще *Джіовани Скрибано*, *Даміанъ де Гусъ* и крупный ученый своего времени *Бартоломе-Эскобедо*, родомъ изъ Заморы. Большинство испанскихъ композиторовъ числились на службѣ въ папской капеллѣ, которая располагала въ то время лучшимъ музыкантами. Испанскіе композиторы.

Музыкальная жизнь внѣ Италіи шла въ первой половинѣ XVI столѣтія также весьма оживленнымъ темпомъ. Въ Антверпенѣ руководящее мѣстоположеніе занималъ въ это время Климентъ «не-папа», такъ онъ назывался въ отличіе отъ своего современника, папы Климента VII, плѣнявшій пріятностью и чистотою своего письма. Онъ так же, какъ и высокочтимый *Тома Крекильонъ*, былъ придворнымъ капельмейстеромъ императора Карла V. Среди другихъ нидерландцевъ, завоевавшихъ себѣ послѣ Жоскина крупныя имена, назовемъ *Губерта Вальранта* (1517—1595), расширившаго систему мутаціи прибавленіемъ наименованія для седьмого тона, *Корнелія Каниса*, очень тонкаго и прогрессивнаго для своего времени мастера, и наконецъ *Якова Реньяра*, произведенія котораго нѣкогда имѣли очень большое распространеніе и переиздавались вплоть до XIX столѣтія. Среди французовъ, которымъ во времена парижской школы принадлежала руководящая роль въ музыкальной жизни, въ XVI столѣтіи наиболѣе вліятельными были ученики Жанекена, *Сертонъ*, *Клодъ де Сермизи*, *Филиппъ де Монтъ* и *Пьеръ де Монтекуръ*, произведенія которыхъ въ послѣднее время стали изучать и публиковать французскіе ученые. Въ Испаніи среди родной обстановки работали *Франческо Гуереро*, уроженецъ Севильи и *Вакера*, о жизненныхъ судьбахъ которыхъ намъ почти ничего не извѣстно. Что и англійскіе музыканты не занимали послѣдняго мѣста въ этомъ общеевропейскомъ концертѣ, не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію. Но до сихъ поръ напечатано не слишкомъ много матеріаловъ для сужденія объ англійской музыкѣ первой половины 16 столѣтія. Во главѣ англійскихъ музыкантовъ стоялъ *Робертъ Фэрфаксъ* (умершій въ 1529 году органистъ въ Лондонѣ). Вокругъ него группируются *Джильбертъ Бенистръ*, *Ричардъ Деви*, *Робертъ Пирсонъ* и другіе. Многія композиціи той эпохи были собраны *Фэрфаксомъ* въ рукописной книгѣ. Нѣмецкіе композиторы XVI столѣтія, разрабатывавшіе во второй половинѣ XVI столѣтія искусно протестантскій хоралъ (о нѣмецкихъ композиторахъ первой половины XVI столѣтія мы говорили въ прошлой главѣ), составляютъ отдѣльную группу и будутъ разсмотрѣны нами въ одной изъ слѣдующихъ главъ.

Музыкальная жизнь внѣ Италіи. Нидерландцы. Французы. Испанцы. Англичане. Нѣмецкіе композиторы XVI вѣка.

Теорія музыки въ XVI столѣтіи.

Для того, чтобы представить читателямъ картину завоеваній музыкальной мысли въ XVI столѣтіи, намъ необходимо теперь коснуться развитія теоріи музыки въ эпоху Возрожденія. Къ сожалѣнію, мы совершенно лишены возможности въ предѣлахъ настоящей книги дать подробный обзоръ. Это тѣмъ болѣе жаль, что какъ разъ въ этотъ періодъ установлены были крайне важныя положенія мензуральной теоріи, произведенъ былъ полный пересмотръ математической акустики, и, наконецъ, благодаря трудамъ Царлино, были заложены основы ученія о гармоніи.

Въ серединѣ XV столѣтія въ болонскомъ университетѣ существовала постоянная кафедра музыкальной науки, которую занимали послѣдовательно три нидерландскихъ учителя: *Гюлльельмусъ Гуарнье, Бернардусъ Гюкартъ и Іоаннъ Тинкторисъ.*

Іоаннъ Тинкторисъ.

Послѣдній былъ родомъ изъ Брабанта, родился въ 1445 году, въ 1476 году занялъ постъ старшаго капельмейстера Фердинанда I Неаполитанскаго и впослѣдствіи былъ каноникомъ въ Нивеллѣ, гдѣ и скончался въ 1511 году. Большинство его музыкальныхъ композицій остались ненапечатанными. Тинкторисъ является авторомъ старѣйшаго изъ существующихъ музыкальныхъ словарей: «Terminorum musicae diffinotorium» (Музыкальный толковникъ), напечатаннаго вѣроятно въ Неаполѣ въ 1475 году. Этотъ словарь небольшого размѣра даетъ въ алфавитномъ порядкѣ рядъ разъясненій о мензурѣ, ученіи объ интервалахъ и т. д. Второе напечатанное имъ сочиненіе о музыкальномъ изобрѣтеніи и практики «De inventione et usu musicae» (1487) въ высшей степени интересно для насъ, благодаря свѣдѣніямъ, содержащимся въ немъ о музыкальныхъ инструментахъ того времени. Ненапечатанной осталась серія девяти трактатовъ, въ которыхъ излагались правила, охватывавшія всѣ стороны тогдашняго ученія о музыкѣ и снабженныя большимъ количествомъ нотныхъ примѣровъ. Почти одновременно съ Тинкторисомъ училъ и другой знаменитый теоретикъ XVI столѣтія *Франкинусъ Гафоръ* (Gafor, Gafurius) (1451—1522), часто называемый просто Франкинусъ.

Ф. Гафоръ.

Въ противоположность Тинкторису, который руководился, главнымъ образомъ, художественнымъ творчествомъ своего времени, особенно глубоко имъ чтимаго Окегема, Гафоръ восходитъ въ своихъ теоретическихъ изслѣдованіяхъ къ положеніямъ античной музыки и къ математическимъ основаніямъ музыкальнаго искусства. Гафоръ напечаталъ пять трактатовъ, изъ коихъ три: «Theoricum opus musicae disciplinae» (1480), «Practica musicae» (1496), «De harmonia musicorum instrumentorum opus» (1518), очень усердно изучались и часто выпускались въ новыхъ изданіяхъ. Съ Гафоромъ открывается эпоха глубокихъ и обстоятельно музыкально-теоретическихъ изслѣдованій по теоріи музыки. Самъ онъ является предшественникомъ великаго Царлино. Наибольшее вліяніе оказали двѣ его работы: практическій трактатъ о музыкальной практикѣ и его сочиненіе о теоріи античной музыки, въ которыхъ онъ, опираясь на большое знаніе и начитанность, старался примирить античную теорію съ композиціонной техникой своего времени. Трактатъ о музыкальной практикѣ, напечатанный въ Миланѣ въ 1496 году, содержитъ подробный разборъ ученія о церковныхъ тонахъ, нотаціи, контрапунктѣ и художественной проблемѣ мензуры. Послѣдняя работа его была полемическаго характера и отражала нападки теоретиковъ болонской школы, особенно Рамозъ де Пареха по вопросу о математическомъ дѣленіи

интерваловъ, споръ, который онъ велъ съ необычайной горячностью. Его противникъ *Бартоломео Рамозъ де Пареха*, родомъ изъ Андалузіи, читалъ лекціи о музыкѣ въ Саламанкѣ, но съ 1480 года переселился въ Болонью, гдѣ жилъ еще въ 1521 году. Рамозъ выпустилъ въ 1482 году трактатъ о музыкѣ «Tractatus de musica», въ которомъ онъ окончательно порываетъ съ прежнимъ ученіемъ о гексахордѣ, устанавливаетъ вмѣсто него сольмизаціонную систему, основанную на октохордѣ. Рамозъ также отказывается отъ прежняго пифагорейскаго опредѣленія соотношенія тоновъ посредствомъ квинтовыхъ шаговъ и указываетъ новые пути математическому ученію объ интервалахъ, установивъ опредѣленіе 4:5 и 5:6 для большой и малой терціи и 3:5 и 5:8 для секстъ. Затѣмъ ему принадлежитъ установленіе ряда правилъ для примѣненія хроматическихъ тоновъ въ такой полнотѣ, въ какой они не существовали до него въ исторіи музыки. Въ нѣсколько болѣе поздній періодъ выдвинулся на почвѣ въ области музыкальной теоріи *Пьетро Аронъ*, флорентинскій монахъ, жившій отъ 1490 до 1562 года. Арону принадлежитъ превосходный учебникъ контрапункта, въ которомъ устанавливаются десять основныхъ правилъ, въ то время какъ его предшественники знали только восемь, и впервые признается устарѣлымъ требованіе о постепенномъ вступленіи всѣхъ голосовъ. Чрезвычайно важнымъ представителемъ теоретической мысли XVI столѣтія былъ еще *Генрихъ Глареанъ*, уроженецъ Швейцаріи (1488—1563), увѣнчанный въ 1512 году, какъ поэтъ и знатокъ литературы. Просвѣщенный и всесторонне образованный человѣкъ, Глареанъ написалъ въ 1547 году свой знаменитый трудъ Dodecachordon, изслѣдованіе о древнихъ церковныхъ ладахъ, посвященное доказательству того, что ихъ должно быть двѣнадцать (отсюда и самое названіе трактата dodeca—по гречески двѣнадцать). Въ этомъ сочиненіи приводится много примѣровъ сложнѣйшихъ формъ канона XV и XVI столѣтій лучшихъ композиторовъ того времени. Но главное значеніе этого трактата, научный смыслъ, все же заключаются въ ученіи о двѣнадцати тонахъ.

Рамозъ де Пареха.

П. Аронъ.

Однако, главное мѣсто среди теоретиковъ XVI столѣтія, а быть можетъ и среди теоретиковъ всѣхъ временъ принадлежитъ венеціанцу *Джузеппе Царлино* (1517—1590), ученику Адріана Вилларта. Царлино является основателемъ современнаго его ученія о гармоніи, и ему мы обязаны опредѣленіемъ мажорнаго аккорда въ соотношеніяхъ длины струны $1 : {}^1/_2 : {}^1/_3 : {}^1/_4$ и т. д. (divisione armonica) и минорнаго аккорда 1 : 2 : 3 : 4 (divisione aritmetica) или другими словами, сокращеніе струны на $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$ ея длины даетъ мажорный аккордъ (вверхъ), а удлиненіе ея въ одинъ, два, три, четыре раза даетъ минорный аккордъ (внизъ). Въ обоихъ случаяхъ для терціи остается въ силѣ отношеніе 4 : 5. Хотя этотъ принципъ только впослѣдствіи былъ использованъ для раціональнаго построенія ученія о гармоніи въ дуалистическомъ обоснованіи, все же вычисленія Царлино остались незыблемы и до настоящаго времени. Двѣ образцовыя работы Царлино «Instituzioni harmoniche» (1558) и «Dimonstratione harmoniche» (1571) были напечатаны въ Венеціи, а полное собраніе его сочиненій тамъ же въ 1589 году. Среди другихъ теоретиковъ эпохи необходимо отмѣтить еще имя *Франциско Салинаса* (1512—1590), профессора саламанкскаго университета *Николо Вичентино*, ученика Вилларта, о которомъ мы упоминали выше, какъ строителѣ хроматическаго и энгар-

Царлино.

Вичентино.

Артузи. моническаго органа, *Джованни Марія Артузи*, теоретика строго консервативнаго направленія, совершенно отвергавшаго всякую музыкальную новизну такихъ композиторовъ, какъ Джезуальдо, Чипріано де Роре, Вин-
Цаккони. чентино, Монтеверде и *Людовико Цаккони* (1555—1627), автора практическаго руководства къ музыкальному искусству, въ которомъ не только отлично изложены мензуральныя теоріи контрапункта, но и сообщаются обстоятельныя свѣдѣнія о техникѣ инструментальной игры и о наиболѣе распространенныхъ вокальныхъ украшеніяхъ того времени. Работы нѣмецкихъ
Нѣмецкіе теоретики. теоретиковъ XVI столѣтія, *Себальда Гейдена* (1498—1561) объ искусствѣ пѣнія, *Мартина Агрикола* и *Себастьяна Фирдунга* «Musica getutscht und ausgezogen» (1511), т.-е. краткое руководство на нѣмецкомъ языкѣ о музыкѣ, даютъ очень богатый матеріалъ, первая—о вокальной техникѣ, а послѣднія двѣ о музыкальныхъ инструментахъ, бывшихъ въ употребленіи, ихъ названіяхъ, строеніи и инструментальной нотаціи.

Основаніе консерваторій. Наряду съ изученіемъ музыкальной науки въ итальянскихъ высшихъ учебныхъ заведеніяхъ, сравнительно очень рано возникли спеціальныя учебныя заведенія, въ которыхъ преподавалось музыкальное искусство. Они получили названіе «консерваторій», обозначающее по-итальянски домъ сбереженія, богадѣльня, сиротскій домъ, такъ какъ первыя консерваторіи были въ дѣйствительности лишь сиротскіе дома, въ которыхъ музыкально одаренныя дѣти получали свое образованіе. Первой такой консерваторіей была Conservatorio Maria di Loretto, основанная въ Неаполѣ въ 1537 году. Ея основателемъ былъ нѣкій монахъ по имени *Таппія*, которому недоставало для этого личныхъ средствъ, и онъ въ теченіе многихъ лѣтъ выпрашивалъ милостыню, чтобы
Неаполитанскія консерваторіи. собрать необходимую сумму. По образцу этой консерваторіи въ Неаполѣ были основаны еще три: San Onofrio, della Pieta de Turchini, gli Poveri di Giesu Christo, изъ коихъ послѣдняя закрылась въ XVIII столѣтіи. Въ Венеціи было четыре консерваторіи, носившихъ названіе «госпиталей»: Ospedalle della Pietà, gli Mendicanti, gli Incurabili и Ospidaletto di Giovanni e Paolo (только для дѣвочекъ). Капельмейстерами консерваторій были всегда выдающіеся музыканты.

Консерваторіи въ Венеціи. До сихъ поръ мы стремились показать, какъ вслѣдствіе гармоническаго сочетанія нидерландской учености и природнаго итальянскаго музыкальнаго генія опредѣлились новыя возможности для музыкальнаго искусства. Но съ исторической необходимостью послѣ десятилѣтій непререкаемаго господства
Римская школа. нидерландцевъ на итальянское музыкальное творчество долженъ былъ бы наступить такой моментъ, когда вновь съ полной силой зазвучалъ голосъ національнаго искусства. Новая музыка флорентинцевъ отнюдь не обречена была оставаться только эпизодомъ, она нашла свое продолженіе въ искусствѣ XVI столѣтія, но только не во Флоренціи, а первоначально въ Римѣ, затѣмъ въ Венеціи. Въ Римѣ, гдѣ въ папской капеллѣ были собраны лучшіе музыканты своего времени, возникла новая школа, величайшимъ мастеромъ которой во всѣ времена считался Палестрина.

Джованни Пьерлуиджи, по мѣсту своего рожденія прозван-
Жизнь Палестрины. ный *Палестрина*, родился вѣроятно въ 1514 или 1515 году. Есть основаніе полагать, что настоящимъ годомъ его рожденія является, однако, 1524 или даже 1526 годъ. Свое первое мѣсто онъ получилъ въ 1544 году

въ своемъ родномъ городѣ Палестрино органистомъ и капельмейстеромъ тамошняго кафедральнаго собора. Но уже въ 1551 году онъ приглашенъ былъ на должность учителя пѣнія и дирижера при соборѣ св. Петра въ Римѣ. Первый печатный трудъ его былъ сборникъ четырехголосныхъ мессъ, посвященный папѣ Юлію III. Сборникъ этотъ вышелъ въ 1551 году. Папа угадалъ выдающееся значеніе молодого композитора и приказалъ принять его въ пѣвческую коллегію папской капеллы, несмотря на то, что Палестрина не былъ рукоположенъ въ священники и даже былъ женатъ. Въ виду полученія новой должности, Палестрина отказался отъ мѣста капельмейстера Ватикана, и его преемникомъ сдѣлался Анимуччіа. Преемникъ Юлія III папа Маркеллъ II также покровительствовалъ Палестринѣ, и ему послѣдній посвятилъ свое лучшее произведеніе, шестиголосную Missa papae Marcelli, мессу папы Маркелла. Однако Павелъ IV, вступившій на престолъ послѣ Маркелла въ 1555 году, возмутился тѣмъ, что въ пѣвческой капеллѣ участвуютъ лица, не только не принадлежащія къ священническому званію, но даже и женатыя. Въ іюлѣ того же года послѣдовалъ декретъ папы, согласно которому изъ папской капеллы исторгались женатые пѣвцы, своимъ присутствіемъ въ ней «попиравшіе священные законы церкви». Но еще въ томъ же самомъ году Палестрина былъ приглашенъ на постъ капельмейстера церкви св. Георгія въ Латеранѣ. Должность эта, однако жъ, очень скудно оплачивалась, и вслѣдствіе этого мастеръ, обремененный большой семьей, принужденъ былъ перейти на другой постъ при главной либеріанской церкви, который занималъ до 1571 года. Въ этомъ году умеръ Анимуччіа, его замѣститель по прежней должности дирижера при соборѣ св. Петра, и Палестрина вновь имѣлъ возможность возвратиться туда. Въ то время умеръ папа Пій IV, и его наслѣдникъ Сикстъ V, большой любитель музыки, постарался возвратить мастеру его положеніе при папской пѣвческой коллегіи. Однако жъ, этому воспротивились остальные пѣвчіе, и поэтому папѣ пришлось учредить особую должность композитора при капеллѣ. Послѣ Палестрины этотъ титулъ былъ лишь данъ единственный разъ другому музыканту, *Феличіо Анеріо*. Подъ конецъ своей жизни Палестрина отдался педагогической дѣятельности и руководилъ музыкальной школой въ Римѣ, основанной Маріа Нанино. Въ 1581 году онъ принялъ еще должность концертмейстера у одного изъ римскихъ аристократовъ. Въ 1591 году Палестрина умеръ и былъ похороненъ въ церкви св. Петра у алтаря Симона и Іуды. Онъ скончался на рукахъ своего духовника и друга св. Филиппа Нери, основателя ораторіи. Его надгробная надпись гласитъ: «Iohannes Petrus Aloysius Prenestinust, Musicae Princeps» (государь музыки).

Исключеніе Палестрины изъ папской капеллы.

Палестрина—папскій композиторъ.

Полное собраніе сочиненій Палестрины въ изданіи знаменитой фирмы Брейткопфъ и Гертель (большинство томовъ, проредактированныхъ отмѣннымъ знатокомъ его творчества *Габерлемъ*) составляютъ 34 тома. Въ составъ этого собранія входятъ: 93 мессы, 139 мотеттовъ, 89 ламентацій, 45 гимновъ, 68 офферторій, 16 магнификатъ, два сборника литаній, по два сборника свѣтскихъ и духовныхъ мадригаловъ. Большинство изъ его произведеній предназначено для церковной службы. При жизни Палестрины было издано шесть сборниковъ его мессъ, одинъ сборникъ ламентацій, одна книга гимновъ, одна книга магнификатъ, одна книга литаній, три книги свѣтскихъ и двѣ книги духовныхъ

Сочиненія Палестрины.

мадригаловъ. Вскорѣ послѣ его кончины появилось еще шесть сборниковъ мессъ и одинъ сборникъ псалмовъ. Всѣ эти произведенія напечатаны были частью въ Римѣ, частью въ Венеціи, причемъ не въ формѣ партитуръ, а въ видѣ отдѣльныхъ голосовъ. Огромныя заслуги по изданію произведеній Палестрины имѣетъ его біографъ аббатъ *Джузеппе Баини* (1775—1844) и *Фортунато Сантини*, владѣлецъ одной изъ лучшихъ музыкальныхъ библіотекъ, какія когда-либо существовали.

Аббатъ Баини.

Аббату Баини принадлежитъ первая историко-критическая біографія Палестрины, въ которой онъ, между прочимъ, пытается доказать, что въ творчествѣ Палестрины можно различить не менѣе десяти манеръ письма. Несомнѣнно, что Палестрина, какъ всѣ большіе мастера, старался воспитать свой геній на лучшихъ образцахъ церковной музыки прошлаго столѣтія, и это несомнѣнно отразилось на неустойчивости стиля его юношескихъ произведеній. Но зрѣлое его письмо обозначаетъ собою вершину католическаго церковнаго стиля XVI столѣтія, а если считать, что въ это столѣтіе достигнутъ былъ вообще предѣлъ, то Палестрину придется признать величайшимъ церковнымъ композиторомъ всѣхъ временъ и народовъ.

Импроперіи.

Время полнаго расцвѣта творческаго генія Палестрины относится къ 1560 году. Въ этотъ годъ имъ сочинены были, такъ-называемыя *импроперіи*, жалобы Христа, обращенныя къ народу, который въ свою очередь отвѣчаетъ трижды восклицаніемъ на греческомъ языкѣ. Эта композиція своей величавой простотой и благородствомъ стиля произвела при первомъ же исполненіи такое сильное впечатлѣніе на слушателей, что папа Пій IV немедленно потребовалъ ихъ для папской капеллы, которая еще и понынѣ исполняетъ ихъ въ страстную пятницу. Импроперіи пѣлись двумя смѣняющими другъ друга хорами, въ величественно спокойномъ темпѣ и простомъ аккордовомъ стилѣ, въ то время какъ до Палестрины былъ въ ходу лишь одноголосный итальянскій речитативъ. Черезъ два года послѣ написанія импроперій на долю Палестрины выпала почетная задача разрѣшить горячій споръ о томъ, подходитъ ли для церковнаго богослуженія контрапунктическая музыка, возбужденный на тридентскомъ соборѣ (1545—1563). Со стороны противниковъ этой музыки было сдѣлано предложеніе совершенно изгнать ее изъ церковнаго обихода и признать право на существованіе лишь за старымъ хоральнымъ пѣніемъ. Еще до Палестрины были сдѣланы попытки Констанцо Феста, Виллартомъ и Моралесомъ облагородить и упростить церковную музыку, но все же необходимость коренной реформы ощущалась попрежнему. Соборъ не могъ притти къ окончательному рѣшенію, пока, въ 1564 году, папа Пій IV не назначилъ комиссіи изъ восьми кардиналовъ и столькихъ же членовъ своей пѣвческой коллегіи. Главныя требованія этой коллегіи сводились къ тому, чтобы музыкальныя композиціи, предназначенныя для церкви, были просты, общедоступны по своей музыкѣ и не мѣшали бы произношенію словъ текста, а также были бы свободны отъ дурного обычая вводить въ нихъ, въ видѣ кантусъ фирмуса, народныя мелодіи, зачастую весьма распущеннаго характера. По окончаніи собора Палестринѣ было поручено написать образцовую мессу. Палестрина выполнилъ это порученіе и представилъ три мессы, изъ коихъ одна, именно месса папы Маркелла, была написана уже ранѣе. Коллегія оказалась вполнѣ

Тридентскій соборъ.

Требованія коллегіи, назначенной папой.

удовлетворенной этимъ образцомъ, и стиль Палестрины получилъ какъ бы официальное признаніе.

Самый «палестриновскій» стиль (выраженіе это стало примѣняться еще при жизни мастера и сохранилось до настоящаго времени) представлялъ собою музыкальное письмо, основанное на простыхъ гармоніяхъ и лишенное сложныхъ контрапунктическихъ комбинацій, подвергнувшихся, какъ мы только что указали, гоненію церковной власти. Но этотъ стиль отнюдь не является достояніемъ одного лишь Палестрины. Его можно отмѣтить и въ многочисленныхъ произведеніяхъ его предшественниковъ, у Жоскена, Клементія не-папы, Моралеса, Констанція Феста и другихъ. Съ другой стороны, и самъ Палестрина далеко не всегда придерживался простого благороднаго стиля импроперій и Маркелловой мессы. Искусство контрапункта находитъ у него широкое примѣненіе въ различныхъ степеняхъ сложности, въ связи съ содержаніемъ текста, отъ простой послѣдовательности аккордовъ, въ духѣ «фамильярнаго» стиля Жоскена, до крайней изощренности каноническаго письма. Вотъ почему Баини, его первый біографъ, и пытался установить наличность десяти стилей въ церковныхъ композиціяхъ Палестрины. Но какія бы трудности фактуры ему ни приходилось преодолѣвать, Палестрина всегда величественъ и царственно владѣетъ стихіей звуковъ. Тамъ, гдѣ ему приходится выражать печаль, грусть, отчаяніе, онъ никогда не впадаетъ въ излишнюю мягкость или сантиментальность, но всегда сохраняетъ глубокую серьезность и благородный пафосъ. Въ этомъ отношеніи большую роль сыграло его изумительное знаніе григоріанскаго хорала (какъ извѣстно, Палестринѣ была поручена папой Григоріемъ XII полная ревизія григоріанскихъ пѣснопѣній, работа, которой онъ занимался въ теченіе всей послѣдней трети своей жизни).

«Палестриновскій» стиль.

Пересмотръ григоріанскихъ мелодій.

Полифонное письмо Палестрины отличается всегда необычайной ясностью. Въ его произведеніяхъ строго выдерживается діатоника церковныхъ ладовъ и, по сравненію съ его предшественниками, онъ крайне скупъ на примѣненіе хроматизма. Отсутствіе сложныхъ контрапунктическихъ комбинацій у Палестрины придаетъ извѣстную простоту и суровость его письму, для котораго характерна послѣдовательность трезвучій на поступенно движущихся басахъ, вродѣ:

Аккордовый стиль Палестрины.

a h c   b as g
e g a   g f d
cis d f или es c h
A G F   *Es F G*

Благодаря простотѣ музыкальнаго письма слова священнаго писанія выдѣляются у Палестрины чрезвычайно рельефно. Въ наше время его серьезная мелодика можетъ показаться нѣсколько однообразной. Но совершенно правъ былъ Рихардъ Вагнеръ, когда онъ говорилъ, что «измѣненіе во времени въ такихъ композиціяхъ можетъ быть сравнено съ нѣжнѣйшимъ измѣненіемъ основной краски, дающей намъ самые разнообразные оттѣнки безъ какого-либо уловимаго рисунка. Мы получаемъ, такимъ образомъ, картину внѣ времени и пространства, глубокое духовное откровеніе, повергающее насъ въ подлинный экстазъ».

Р. Вагнеръ о Палестринѣ.

Прежде, чѣмъ перейти къ ученикамъ и послѣдователямъ Палестрины, мы желали бы привлечь вниманіе читателя къ великому современнику Палестрины—*Орландо ди-Лассо*, послѣднему и самому блестящему представителю нидерландской школы. Онъ родился по всей вѣроятности въ 1532 году въ бельгійскомъ городѣ Монсѣ. Въ дѣтствѣ былъ пѣвчимъ и нѣсколько разъ похищался вслѣдствіе исключительно красиваго своего голоса. Двѣнадцати лѣтъ онъ сопровождалъ одного изъ своихъ похитителей генерала Фердинандо Гонзага сначала въ Миланъ, а потомъ въ Сицилію, гдѣ и закончилъ свое музыкальное образованіе. До начала пятидесятыхъ годовъ Орландо ди-Лассо оставался въ Италіи, затѣмъ, послѣ возвращенія на родину, объѣздилъ Англію и Францію. Два года прожилъ въ Антверпенѣ и въ 1552 году принялъ предложеніе баварскаго герцога Альберта V занять постъ капельмейстера. Эту должность (его предшественникомъ былъ Людвигъ Зенфль) онъ занималъ до самой своей смерти въ 1594 году. Онъ похороненъ въ Мюнхенѣ, гдѣ на одной изъ площадей поставленъ ему памятникъ.

Орландо ди Лассо.

Жизнь Лассо.

По продуктивности своей Орландо ди Лассо превосходитъ всѣхъ композиторовъ своего времени. Число написанныхъ имъ произведеній превышаетъ колоссальную цифру въ двѣ тысячи. Среди нихъ наиболѣе многочисленны мотетты (около 600). Въ нихъ воплотилось столько красоты и мощи, что они знаменуютъ собою совершенство этой формы. Еще въ дѣтствѣ Лассо обратилъ на себя вниманіе своими мадригалами. Но полной своей славы онъ достигъ лишь въ Мюнхенѣ, гдѣ въ его распоряженіи была лучшая капелла тогдашней Европы. Обладаніе его рукописями считалось среди коллекціонеровъ особымъ счастьемъ. А простодушные мюнхенцы приписывали его музыкѣ какую-то сверхъестественную силу.

Произведенія Орландо ди-Лассо.

Орландо ди-Лассо поражаетъ раньше всего универсальностью своего творчества. Его творческій геній охватывалъ равномѣрно какъ область свѣтской, такъ и духовной музыки. Черты нидерландскаго происхожденія совершенно явственно сказываются въ его письмѣ, и комбинаціонная техника голосовъ преобладаетъ у него несомнѣнно надъ мелодической линіей. Но вмѣстѣ съ тѣмъ онъ обладалъ удивительной воспріимчивостью къ иноземнымъ вліяніямъ: легко замѣтить слѣды вліянія венеціанскихъ образцовъ на его мадригалахъ, чисто итальянскій характеръ носятъ его виланеллы. Одинаково гибко передаетъ онъ грацію французской Chanson, какъ и грубо комическій тонъ современной ему нѣмецкой пѣсни.

Универсализмъ Лассо.

Съ точки зрѣнія техники Лассо является подлиннымъ виртуозомъ композиторскаго искусства. Объ этомъ свидѣтельствуютъ огромные фоліанты, исписанные его увѣренной рукой. Сквозь обликъ контрапунктиста онъ проявляетъ уже—какъ предтеча будущихъ временъ—опредѣленный вкусъ къ полнозвучнымъ, терпкимъ и своеобразнымъ гармоніямъ. Его письмо значительно свободнѣе, но и проще въ отношеніи контрапункта и мензуры, чѣмъ стиль его предшественниковъ, нидерландцевъ. Въ музыкѣ Лассо выраженіе величественности и энергіи преобладаетъ надъ мягкостью и граціей.

Характеръ письма Лассо.

Лучше всего съ композиторскимъ обликомъ Лассо знакомятъ его мотетты. Наиболѣе же прославленными композиціями являются его семь покаянныхъ псалмовъ Давидовыхъ для двухъ до шести голосовъ, роскошный ману-

Покаянные псалмы.

скриптъ которыхъ хранится еще понынѣ въ Мюнхенѣ. Очень глубоки и впечатляющи его ламентаціи на текстъ изъ книги Іова. Въ нѣкоторыхъ его произведеніяхъ встрѣчаются указанія на то, что голоса могутъ быть исполнены также и на иструментахъ, какъ, напримѣръ, въ нѣмецкихъ и французскихъ пѣсняхъ. Какъ мы уже указывали выше, Орландо ди-Лассо въ Мюнхенѣ подвѣдомственна была большая капелла, численностью до 90 человѣкъ, среди которыхъ имѣлось и тридцать инструменталистовъ, и мы хорошо освѣдомлены о томъ, что при дворѣ герцога Альберта V камерная музыка пользовалась большимъ почетомъ. Но при тогдашнемъ состояніи искусства она представляла собою лишь перенесеніе вокальныхъ партій на инструменты.

Лассо и Палестрина.

По сравненію со своимъ великимъ современникомъ Палестриной Лассо производитъ впечатлѣніе болѣе разносторонняго, глубокаго, но зато и гораздо менѣе доступнаго мастера, и со стороны поклонниковъ Палестрины его музыка не встрѣчала никогда особаго признанія. Только въ XVIII вѣкѣ Орландо ди-Лассо стали вновь изучать. Нѣкоторыя изъ его произведеній, какъ покаянные псалмы Давида, близко подходятъ по духу къ импроперіямъ Палестрины; только послѣдній все же болѣе очаровываетъ своей божественной чистотой по сравненію съ сильно драматическимъ пафосомъ Орландо ди-Лассо.

Римская школа.

Возвращаясь вновь въ вѣчный городъ, гдѣ творилъ Палестрина и который мы покинули ради знакомства съ Орландо, мы вновь вступаемъ въ кругъ тѣхъ представителей ***римской*** школы, которая продолжала традиціи палестриновской музыки. Дѣятельности современника Палестрины *Джованни Франческо Анимуччіа* намъ придется коснуться еще въ одной изъ позднѣйшихъ главъ при разсмотрѣніи исторіи ораторіи. Среди испанскихъ композиторовъ, населявшихъ въ это время Римъ, вниманія достоинъ *Томазо Людовико де-Витторіа* (1540—1613), одинъ изъ наиболѣе выдающихся представителей стиля Палестрины. Лучшимъ его произведеніемъ считается шестиголосная траурная месса, напечатанная въ 1605 году въ Мадридѣ. *Джованни Марія Нанино* (1545—1571) сдѣлался преемникомъ Палестрины при церкви Св. Маріи. Онъ основалъ музыкальную школу, изъ которой вышло много отличныхъ композиторовъ, развившихъ тотъ благородный высокій стиль, который носитъ названіе «палестриновскаго» и обычно противоставляется искусному стилю нидерландцевъ и «красивому стилю» позднѣйшихъ неаполитанцевъ. Вся дѣятельность римской школы, во главѣ съ Палестриной, имѣла исключительное значеніе для развитія церковнаго стиля. Ей-то наконецъ удалось, согласно завѣтамъ своего учителя, освободить церковное письмо отъ всякихъ контрапунктическихъ хитросплетеній и создать чистыя формы духовныхъ пѣснопѣній, лишенныя какого бы то ни было привкуса свѣтской разсѣянности и случайныхъ кантусъ фирмусовъ, въ видѣ народныхъ пѣсенъ. Мы сможемъ прослѣдить вліяніе ея вплоть до середины XVIII столѣтія, и посколько сохранилась папская капелла, даже до настоящихъ дней.

Витторіа.

Нанино.

Значеніе римской школы.

Венеціанская школа.

Тѣмъ, чѣмъ папская капелла была для Рима, для *Венеціи* былъ соборъ Св. Марка. Здѣсь существовалъ культъ высокой церковной музыки, и среди органистовъ этой церкви въ теченіе XVI столѣтія золотыми буквами вписаны имена: *Парабоско*, *Аннибала Падовано*, *Клавдіо Меруло* (1533—1604), и наконецъ, обоихъ Габріели, дяди и племянника.

О заслугахъ венеціанскихъ органистовъ намъ по существу придется говорить въ слѣдующей главѣ, посвященной инструментальной музыкѣ XVI столѣтія. Фамилія же *Габріели*, принадлежащая двумъ значительнѣйшимъ мастерамъ венеціанской школы, дядѣ — Андреа и племяннику — Джованни, заканчиваетъ собою наиболѣе блестящую страницу венеціанской музыкальной лѣтописи.

Андреа Габріели.

Андреа Габріели (1510 — 1586), очень крупный церковный композиторъ, былъ авторомъ многочисленныхъ мессъ, мотеттовъ, псалмовъ, духовныхъ концертовъ, а также мадригаловъ и органныхъ пьесъ. Большинство его вокальныхъ композицій написаны для нѣсколькихъ *реальныхъ* хоровъ, въ трактовкѣ которыхъ онъ достигаетъ весьма эффектныхъ контрастовъ. Часть изъ нихъ снабжена помѣтками о томъ, что голоса могутъ также исполняться на инструментахъ. Къ лучшимъ образцамъ его письма причисляются шестиголосные покаянные псалмы, написанные въ 1583 году и изданные, какъ большинство его композицій, его племянникомъ и ученикомъ *Джованни Габріели*.

Джованни Габріели.

Послѣдній родился въ 1557 году и умеръ въ 1613 году въ Венеціи, которую онъ ни разу не покинулъ за всю свою жизнь. Подобно своему дядѣ, Джованни писалъ, главнымъ образомъ, для церковной службы. Въ его произведеніяхъ глубина и серьезность соединяются съ живымъ полетомъ художественной фантазіи и теплотой колорита. Быть можетъ ни одинъ изъ венеціанскихъ музыкантовъ не былъ такъ тѣсно связанъ съ живописью своего времени, и въ частности съ Тиціаномъ, какъ Джованни Габріели. Джованни Габріели поражаетъ не столько своей техникой полифоническаго письма, уступая въ этомъ отношеніи другимъ прославленнымъ мастерамъ эпохи, сколько искусствомъ владѣть звуковыми массами и вокальными контрастами. Онъ умѣетъ извлекать изъ своихъ хоровъ сильныя драматическія выраженія, не злоупотребляя при этомъ чрезмѣрно яркими акцентами. Прогрессивный духъ его музыки сказывается въ четкой декламаціи текста, выразительной ритмикѣ и смѣломъ истолкованіи церковныхъ ладовъ, въ смыслѣ современнаго пониманія тональности. Истый церковный духъ старыхъ напѣвовъ все же сказывается въ его композиціяхъ съ болѣе непосредственной силой, чѣмъ у многихъ его предшественниковъ. Другимъ чрезвычайно важнымъ показателемъ новаго музыкальнаго духа является та особенность, что многія изъ его хоровыхъ композицій предназначались для исполненія и на инструментахъ, а въ болѣе позднихъ произведеніяхъ инструментальные голоса прямо даже противопоставлялись вокальному хору. При этомъ авторъ въ точности указываетъ, какіе именно инструменты должны быть примѣнены въ тѣхъ или иныхъ случаяхъ. Въ области чистой инструментальной музыки Джованни Габріели дѣлитъ заслуги со своимъ дядей Андреа, но объ этомъ мы подробнѣе скажемъ въ слѣдующей главѣ. На порогѣ XVII столѣтія заканчивается блестящій періодъ венеціанской церковной музыки. Начиная съ этого времени, главный интересъ сосредоточивается уже въ иныхъ областяхъ, въ выразительномъ свѣтскомъ пѣніи, кантатѣ, оперѣ. Имена этихъ корифеевъ венеціанской школы XVII столѣтія: *Монтеверде*, *Кавалли*, *Чести*, *Кариссими*, *Легренци*, хотя большинство изъ нихъ наряду съ свѣтской музыкой писали и духовныя композиціи. Изъ числа ближайшихъ современниковъ Джованни Габріели слѣдуетъ упомянуть еще о *Бальтассарѣ Донато* (съ 1562 года сослуживецъ Габріели

Венеціанская школа XVII столѣтія.

при церкви Св. Марка), авторѣ прекрасныхъ мотеттовъ и многочисленныхъ мадригаловъ; о *Джованни Кроче* (1560—1609), ученикѣ Царлино и преемникѣ Донато, изъ произведеній котораго до насъ дошелъ рядъ сборниковъ мотеттовъ, мадригаловъ и канцонетъ, а также юмористическихъ пѣсенъ. Онъ не только былъ современникомъ младшаго Габріели, но, при всей мягкости мелодики, и глубоко родствененъ его серьезному религіозному пафосу. Наконецъ упоминаніемъ имени *Мартиненго* изъ Вероны, умершаго въ юношескомъ возрастѣ, мы заканчиваемъ обзоръ этой славной эпохи. Его преемникомъ по должности капельмейстера былъ уже *Клавдій Монтеверде*, геній котораго открылъ новые пути искусству въ области, еще невѣдомой Габріели и его современникамъ музыкальной драмѣ.

Современники Дж. Габріели.

Литература къ главѣ двѣнадцатой.

H. Bellermann. Die Mensuralnoten und Taktzeichen des sechzehnten Jahrhunderts. Berlin. 1856 [1906]. *Fr. Caffi.* Storia della musica sacra nella già capella ducale di s. Marco a Venezia. Венеція 1854—55. 2 т. *E. Vogel.* Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokail musik Italiens 1500 bis 1700. Берлинъ. 1892. *R Schwartz.* Die Frottole im 15 Jahrh. Viertel-Jahrsschrift f. M. W. II. 1886. *Florimond de Duyse.* La chanson profane française (1896). *Fr. X. Haberl.* Bibliographischer und thematischer Katalog des päpstlichen Kapellarchivs zu Rom (1888). *I. F. Riano.* Notes on early spanish music (1887). *Saldoni.* Efemerides de Musicos Espanoles, Мадридъ 1860. *A. L. Gonzalez* La musica popular, religiosa y dramatica in Saragoza. (1895). *Luigi Nerici.* Storia della Musica in Lucca. Лукка 1879. *Ric. Gandolfi.* Accademia storica di musica toscana (1893). *A. Bertoletti.* Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova del sec XIV—XVIII (1890). *Pietro Giordani.* Dante e la musica (1904). *G. Gaspari.* Dei musicisti bolognesi. (1876—1880). *Th Kroyer..* Die Anfänge der Chromatik im italiänischen Madrigal. (Beiheft d. int M-ges 1902). *O. Becker.* Die englischen Madrigalisten. (1901. Diss). *S. Baring Gould,* English ministrelsy (1896, 2 т.). *W. G. Smith.* John Dunstable. 1904). *Edw. Rimbault.* Bibliotheca Madrigaliana (1847). *E. van der Straeten.* La musique aux Pays Bas avant le XIX-e siècle. (Брюссель 1867—1888). *Stephen Merelot.* De la musique au XV-e siècle (1856). *A. Schmid,* O. Petrucci (1845). *Объ италіанскихъ теоретикахъ. H. Riemann.* Geschichte der Musiktheorie vom IX bis zum XIX Jh. (1898) *O. H. Frietzsche.* Glarean (1890). *E. Prätorius.* Die Mensuraltheorie des Franchinus Gafurius. (1905). *Vinc. Bellomo.* G. Zarlino (1884).

О Палестринѣ. *Guis. Baini.* Memorie storico-critiche della vita et delle opere d. Giovanni Pierluigi di Palestrina (1828). *H. v. Winterfeld.* Palestrina (1834). *Peter Wagner.* Palestrina als weltlicher Componist. (1890). *Его же.* Das Madrigal und Palestrina (1892). *Ch. Borde.* Etude Palestrinienne (1900). *G. Félix.* Palestrina la musique sacrée (1896). *G. Respigni.* Nuovo studio su G. P. da Palestrina (1900). *M. Brenet.* Palestrina (1906). *Raphael Molitor.* Die nachtridentinische Choralreform (1901—1902. 2 т.).

Объ Орландо ди Лассо. *W. Baümker.* Orlandus de Lassus (1878). *Ev. Destuches.* Orlando di Lasso (1894). *Tanc. Mantovani.* Orlando Lassus (1895). *Adolf Sandberger.* Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofcapelle unter Orlando de Lasso. (1894—1895. 3 т.). На *русскомъ* языкѣ имѣется небольшая брошюра *В. Бульічева.* Орландо Лассо. Москва 1908. *H. v. Winterfeld.* Johannes Gabrieli und sein Zeitalter (3 части 1834). *Ed. Coussemaker.* Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai (1843). *Rv. Liliencron.* Die horazischen Metren in den deutschen Compositionen d. 16 Jahr. (1894). *Joh. Wolf.* Geschichte der Mensuralnotation. (3 ч. 1904). *H. Leichentritt.* Geschichte der Motette. (1908). *H. Riemann.* Handbuch der Musikgeschichte. B. 2 (1907).

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ.

Инструментальная музыка XVI столѣтія. Музыкальные инструменты XVI столѣтія. Танцовальныя пѣсни. Инструментальная сюита. Канцоны. Старѣйшія «сонаты». Лютневая музыка XVI столѣтія. Органъ и клавиръ въ XVI столѣтіи. Распространеніе клавишныхъ инструментовъ. Итальянскіе и испанскіе органисты. Клавирныя композиціи XVI столѣтія. Англійскіе «верджинэлисты».

Характеръ XV и XVI столѣтій.

Музыкальный характеръ XV и XVI столѣтій обусловливается явнымъ преобладаніемъ вокальныхъ композицій надъ инструментальными. Въ области вокальной сказался полностью творческій духъ эпохи, и именно въ этой сферѣ были созданы тѣ образцы вѣчной красоты, которые казались недосягаемо прекрасными для будущихъ поколѣній. По сравненію съ высокими достиженіями вокальнаго искусства инструментальная музыка количественно и качественно занимала второстепенное мѣсто, и только въ началѣ XVI столѣтія въ инструментальной музыкѣ начинаетъ намѣчаться подъемъ, сулящій и ей въ будущемъ пышный расцвѣтъ. Мы въ предыдущихъ главахъ указывали на то, какое важное мѣсто отводилось въ музыкальномъ обиходѣ среднихъ вѣковъ игрѣ на различныхъ инструментахъ. Различныя торжества, въ домашнемъ кругу, въ общественныхъ зданіяхъ или за воротами душнаго города оглашались звуками веселыхъ мелодій, по преимуществу, плясовыхъ, исполняемыхъ на инструментахъ. Объ этомъ свидѣтельствуютъ многочисленные литературные источники и главнымъ образомъ изображенія музыкальныхъ инструментовъ и на скульптурныхъ и живописныхъ памятникахъ того времени. Уже давно музыкальная наука признала крайнюю важность изслѣдованія этихъ документовъ, но до сихъ поръ еще не произведена къ сожалѣнію систематизація этихъ чрезвычайно важныхъ для музыкальной исторіи матеріаловъ. Только въ самые послѣдніе годы былъ оставленъ нѣсколько пренебрежительный взглядъ на инструментальную музыку XV и XVI столѣтій, какъ на опору для вокальной музыки и на низшій родъ искусства, служившій лишь для развлеченія праздной толпы. Благодаря усерднымъ «раскопкамъ» въ различныхъ архивахъ нынѣ собраны многочисленныя свѣдѣнія объ инструментальной музыкѣ, а также образцы органныхъ табулатуръ, лютневыхъ пьесъ. Но композиторы и рукописи хранятъ глубокое молчаніе, когда возникаетъ вопросъ о томъ, каковъ былъ составъ музыкальныхъ инструментовъ, для которыхъ предназначались оркестровыя композиціи того времени. Несомнѣнно, что въ эпоху возрожденія въ области музыкальной, такъ же, какъ и въ изобразительныхъ искусствахъ, стала ощущаться обостренная потребность красочнаго разнообразія, и намъ въ точности извѣстно, что количество инструментовъ, примѣнявшихся какъ въ оркестрѣ, такъ и при исполненіи сольныхъ партій, было чрезвычайно велико. Чѣмъ дальше мы углубляемся въ XVI вѣкъ, тѣмъ блистательнѣе становится составъ оркестровъ и тѣмъ разнообразнѣе возможности комбинированія инструментовъ и человѣческихъ голосовъ.

Инструментальная музыка.

Оркестры эпохи возрожденія.

Только со середины XVI столѣтія въ печатныхъ музыкальныхъ композиціяхъ начинаютъ появляться хотя и очень краткія, но все же точныя указанія на оркестровый составъ. Обычная надпись, встрѣчающаяся на многоголосныхъ мотеттахъ или собраніяхъ пѣсенъ, начиная, примѣрно, съ 1540 года, гласила слѣдующимъ образомъ: «исполняется, какъ голосами, такъ и инструментами». Подобную надпись можно истолковать *троякимъ* образомъ: во-первыхъ, данныя пьесы могутъ исполняться какъ чисто вокальныя, во-вторыхъ, онѣ могли исполняться чисто инструментально, а въ-третьихъ, смѣшанно, то-есть инструментально и вокально. Рѣшеніе вопроса принадлежало обычно капельмейстеру, который самъ опредѣлялъ тотъ или иной способъ исполненія, отчасти руководствуясь самымъ характеромъ композицій, или же примѣнительно къ имѣющимся въ наличности пѣвцамъ и инструменталистамъ. Сами композиторы предвидѣли возможность всяческихъ случайностей на практикѣ и отнюдь не настаивали на однообразномъ исполненіи своихъ произведеній.

Указанія на оркестровый составъ.

О томъ, насколько распространена была инструментальная музыка XV и XVI столѣтій, свидѣтельствуютъ хотя бы многочисленные музыкальные жанры и бытовыя подробности музыкальныя на картинахъ живописцевъ этой эпохи. Уже одно творчество *Альбрехта Дюрера* (1471 — 1528), напримѣръ, даетъ такую массу разнообразныхъ персонажей, играющихъ на различныхъ инструментахъ, что на основаніи его гравюръ и рисунковъ можно было бы составить цѣлый музыкально-историческій атласъ XVI столѣтія. Мы видимъ у него и городскихъ музыкантовъ, играющихъ небольшими организованными оркестрами, и въ различныхъ случаяхъ общественной и частной жизни нѣмецкаго горожанина, наряду съ этимъ встрѣчаемъ и типы бродячихъ музыкантовъ средневѣковыхъ импровизаторовъ на различныхъ инструментахъ и, наконецъ, сцены, изображающія домашнее музицированіе въ семейномъ кругу. Не менѣе часты изображенія музыкальныхъ сценъ и у мастеровъ итальянскаго возрожденія: вспомнимъ только сказочно прекрасные концерты *Джорджоне* (1478 — 1509), пронизанные чисто шопеновской звуковой прелестью, музицирующихъ ангеловъ старика *Дж. Белини* (1428 — 1516) и пышный апофеозъ музыки у *П. Веронезе* (1528 — 1588), чтобы этимъ запечатлѣть наиболѣе яркіе моменты итальянской музыкальной живописи.

Распространеніе инструментальной музыки въ XV и XVI ст.

Изображеніе музыкальныхъ сценъ у итальянскихъ и нѣмецкихъ художниковъ.

Такимъ образомъ возможности примѣненія инструментальной музыки были весьма широки въ XVI столѣтіи, и столь же разнообразны были виды и роды музыкальныхъ инструментовъ, примѣнявшихся въ эту эпоху. Подробныя свѣдѣнія мы находимъ въ трехъ чрезвычайно важныхъ сочиненіяхъ нѣмецкихъ авторовъ XVI столѣтія: *Себ. Фирдунгъ.* «Musica getutscht» (Базель 1511), *М. Агрикола* «Musica instrumentalis» (Виттенбергъ 1529), *М. Преторіусъ* «Syntagma musicum» (1619). Мы уже въ предыдущихъ главахъ говорили о развитіи музыкальныхъ инструментовъ въ средніе вѣка. Болѣе подробно, какъ ни интересна сама по себѣ эта тема, мы не имѣемъ возможности, за недостаткомъ мѣста, коснуться ее и на этихъ страницахъ. Къ тому же наиболѣе распространенные инструменты XVI столѣтія вновь исчезли въ слѣдующіе вѣка, не оказавъ значительнаго вліянія на стиль инструментальнаго письма. Поэтому мы ограничимся лишь краткимъ обзоромъ наиболѣе важныхъ изъ нихъ.

Разнообразіе музыкальныхъ инструментовъ.

Научныя описанія инструментовъ XVI столѣтія.

Отдѣльные виды.

Огромное количество инструментовъ того времени объясняется тѣмъ, что почти каждый родъ разбивался вслѣдствіе примитивной техники на отдѣльные виды, соотвѣтствующіе регистрамъ человѣческаго голоса (дискантовый, альтовый, теноровый и басовый). Среди струнныхъ инструментовъ наибольшее распространеніе получили *віолы и скрипки*. Господствовали въ XVI столѣтіи віолы - «колѣнныя» (віола да - гамба) и «плечевыя» (віола да браччіо), изъ коихъ первыя распадались, по величинѣ, на семь, а вторыя на шесть родовъ. Изъ этихъ віолъ въ концѣ XV и началѣ XVI столѣтія образовалась маленькая разновидность—*скрипка*, первоначально какъ дискантовый инструментъ. Первый теоретикъ, который упоминаетъ о нихъ,—Преторіусъ. Въ своей книгѣ «Syntagma musicum» онъ приводитъ четыре вида скрипокъ, изъ которыхъ самый большой («настоящая дискантовая» скрипка) совершенно соотвѣтствуетъ нашему современному инструменту. Отъ віолы этотъ новый родъ отличался своимъ болѣе округлымъ корпусомъ, выпуклой подставкой и уменьшеннымъ количествомъ струнъ. Віолы имѣли отъ пяти до семи струнъ и очень плоскую подставку, которая дѣлала возможной игру аккордами. Выпуклая же подставка скрипокъ облегчала самостоятельное пользованіе средними струнами, что почти совершенно исключалось у віолъ, и содѣйствовало подвижности самого инструмента. Въ теченіе дальнѣйшаго развитія инструментальной музыки скрипичные инструменты совершенно вытѣснили болѣе старый типъ віолы. Опытъ научилъ вводить одно улучшеніе за другимъ, и постепенно образовалась цѣлая династія строителей скрипокъ, которые передавали свое мастерство отъ поколѣнія къ поколѣнію. Искусство это уже къ началу XVII столѣтія достигло высокаго совершенства, а въ первой трети XVIII столѣтія наступаетъ золотой вѣкъ скрипичнаго строительства. Первыми мастерами-конструкторами скрипки были: *Каспаръ Тифенбруккеръ*, изъ Фрейзинга (1514 — 1571), *Гаспаръ ди Сало* (1542 — 1609) и *Андреа Амати* (1530 — 1611), родоначальникъ большой семьи скрипичныхъ мастеровъ, о которой намъ еще придется говорить въ дальнѣйшемъ изложеніи. Какъ самостоятельный инструментъ скрипка впервые упоминается въ одной изъ «священныхъ симфоній» Дж. Габріели.

Віола.

Скрипка.

Первые конструкторы скрипокъ.

Что касается семьи *віолъ*, то особое распространеніе въ XVI вѣкѣ имѣла такъ-называемая, *віола-бастарда* (теноровая гамма большого размѣра), а также многострунныя лиры съ пустыми бурдонными струнами, а также древній *трумшейтъ*, примитивный смычковый инструментъ, состоявшій изъ длиннаго, узкаго, треугольнаго резонанснаго ящика, на которомъ натянута была единственная струна съ прибавленными сбоку струнами, которыя захватывались въ качествѣ бурдоновъ. На этомъ инструментѣ играли исключительно флажолетами, которые давали очень мягкій звукъ, похожій на звукъ трубы.

Віола-бастарда и трумшейтъ.

Среди щипковыхъ инструментовъ особо важное значеніе имѣла въ XVI столѣтіи—*лютня*. Изображеніе ея встрѣчается уже на древнихъ египетскихъ надгробныхъ памятникахъ. Впослѣдствіи мы находимъ ее у арабовъ, а затѣмъ, въ числѣ наиболѣе распространенныхъ инструментовъ, у труверовъ, менестрелей и миннезингеровъ. Всеобщее господство лютни началось въ XIV столѣтіи, и съ XV по XVII столѣтіе она была столь же распространена среди любителей музыки, въ качествѣ домашняго инструмента, какъ фортепьяно въ наши дни.

Лютня.

Лютня первоначально имѣла четыре, а потомъ пять и шесть струнъ, причемъ у шестиструнной пять нижнихъ струнъ натягивались попарно, и только высшая, такъ-называемая, «мелодическая» струна не удваивалась. Такимъ образомъ у лютни было въ общемъ одиннадцать струнъ. Строй лютни въ XVII вѣкѣ былъ: Строй лютни.

G c f a d′ g′, или A d g e′ a′, а въ болѣе поздніе вѣка, то-есть въ XVII и въ XVIII вѣкѣ, A d f a d′ f′,
а для басовыхъ струнъ (G) F E D C.

Лютня имѣла нѣсколько подвидовъ: маленькая *квинтерна*, не имѣвшая басовыхъ струнъ, *теорба*, которая для басовыхъ струнъ имѣла еще спеціальный струнодержатель. По своему внѣшнему виду лютни отличались формой резонанснаго ящика, не имѣвшаго боковыхъ вырѣзовъ и напоминавшаго современную мандолину. Около 1600 года различалось семь видовъ лютни, причемъ басовыя лютни обычно служили для генералбаснаго сопровожденія, о чемъ мы будемъ говорить еще ниже. Для лютни ея разновидностей писали не обыкновеннымъ «мензуральнымъ» нотнымъ письмомъ, а особымъ буквеннымъ или цифровымъ, которое обозначало не высоту тона, а мѣсто на грифѣ. Такая система обозначенія носила названіе: *табулатуры*, и оно восходитъ къ X вѣку. Весьма возможно, что еще въ средніе вѣка для многихъ инструментовъ пользовались различными табулатурами. Но сохранились лишь органныя и лютневыя табулатуры, причемъ лютневыя табулатуры были различны въ разныхъ странахъ. Общимъ для всѣхъ этихъ табулатуръ было своеобразное обозначеніе ритмическихъ длительностей тоновъ посредствомъ значковъ, поставленныхъ надъ буквами или цифрами, а именно: точка—обозначала *brevis*, черта | *semibrevis*, ⌈— *minima*, ⌈= — *semiminima*, ⌈≡ — *fusa*.

Разновидности лютни.

Табулатуры.

Обозначеніе ритмической длительности.

Паузы обозначались такимъ же образомъ надъ горизонтальной чертой: ⊥ = пауза въ $^1/_8$. Въ XVI столѣтіи стали примѣнять вмѣсто нѣсколькихъ крючковъ поперечный штрихъ, соединяющій нѣсколько одинаковыхъ длительностей въ одну группу, въ видѣ сѣтки =|=|=|=.

Еще болѣе лютневыя табулатуры приближались къ современному нотному письму, вслѣдствіе примѣненія тактовой черты, наличность которой мы можемъ замѣтить уже въ XV столѣтіи. Табулатуры такъ же, какъ и наше современное письмо, не знаютъ измѣненія въ длительности отдѣльныхъ нотныхъ величинъ, какъ мензуральная нотація.

Оставляя пока въ сторонѣ исторію клавишныхъ инструментовъ XVI столѣтія (о нихъ—въ концѣ настоящей главы), мы коснемся еще въ краткихъ чертахъ и группы *духовыхъ* въ XVI столѣтіи. Они были не менѣе многочисленны, чѣмъ струнные. Наиболѣе важныя разновидности, какъ флейты, *свирѣли* (Schalmei, chalumeau) и мѣдные духовые, мы уже встрѣчали въ болѣе раннюю эпоху. Самыми употребительными изъ семейства флейтъ были *прямыя* флейты съ наконечникомъ, которыя существовали въ восьми различныхъ размѣрахъ. Современныя же флейты *поперечныя* встрѣчались гораздо рѣже. Еще очень интересной разновидностью флейтъ была, такъ-называемая, *швей-*

Духовые инструменты.

Флейты. *царская* или *полевая* флейта, которая примѣнялась исключительно въ соединеніи съ барабаномъ и была инструментомъ ландскнехтовъ.

Изъ духовыхъ инструментовъ свирѣлеваго типа, то-есть инструмента съ двойнымъ язычкомъ, вставленнымъ въ чашку, особенно интересны басовыя разновидности—*бомбарды* нѣсколькихъ величинъ, чрезвычайно неуклюжій инструментъ, представлявшій большія неудобства для игры на немъ. Эти неудобства и привели въ 1526 году къ изобрѣтенію *фагота*, который сохранился и въ современномъ оркестрѣ, и, такъ-называемые, *крумгорны* (Krummhörner), имѣвшіе лишь преходящее значеніе.

Бомбарды.

Тромбоны. Среди мѣдныхъ духовыхъ наибольшее значеніе имѣли *трубы и тромбоны*. Тромбоны имѣли уже современный раздвижной механизмъ, цѣлью котораго является удлинять звуковую трубку и этимъ понижать тонъ инструмента, своимъ величественнымъ звукомъ тогда уже затмевавшаго всѣ остальные инструменты. Наряду съ нимъ чрезвычайно любимы были, такъ-называемые, *цинки* (Zink, Kornett, cornetto, лат. lituus, liticen), принадлежащіе къ одной категоріи съ современными валторнами, съ мундштукомъ въ видѣ чашки, но по матеріалу, изъ котораго они строились, относящіеся къ деревяннымъ духовымъ. Болѣе мелкія формы цинка были прямыми, а болѣе крупные «*серпенты*», изобрѣтенные въ концѣ XVI столѣтія, изгибались въ видѣ латинской буквы S. Звукъ цинковъ былъ рѣзкій и сильный и только маленькая разновидность ихъ, такъ-называемая, *корнеттино* (Cornettino), имѣла пріятный звукъ. До изобрѣтенія скрипки цинкъ былъ ведущимъ мелодію инструментомъ, и еще въ инструментальныхъ хорахъ Джованни Габріели только онъ одинъ и выполняетъ это назначеніе. Композиторы XVI столѣтія особенно любили пользоваться, такъ-называемымъ, «тихимъ» цинкомъ («Cornetto mutuum»), «пріятнымъ и тихимъ по резонансу», какъ аттестуетъ его Преторіусъ. Какъ оркестровый инструментъ цинкъ сохранился въ видѣ пережитка старины до конца XVIII столѣтія въ церковныхъ хорахъ и военныхъ оркестрахъ.

Цинки.

Въ прошлой главѣ мы указали на тѣ роды композицій, въ исполненіи которыхъ принимали участіе инструменты. То были: органныя мессы и мотетты, «Chansons», а также свѣтскія пѣсни. Возникаетъ вопросъ, создала ли эпоха возрожденія чисто инструментальныя пьесы? На этотъ вопросъ приходится отвѣтить утвердительно, хотя образцовъ такой инструментальной музыки до сихъ поръ извѣстно не особенно много. Уже въ XIII вѣкѣ существовали инструментальныя пьесы, которыя по внѣшности своей совершенно соотвѣтствовали вокальнымъ мотеттамъ. Въ XIV столѣтіи мы уже находимъ композиціи опредѣленно выраженнаго инструментальнаго письма, которыя, повидимому, исполнялись на органѣ или віолахъ, и довольно внушительный кругъ танцевъ. Въ XV столѣтіи особенно процвѣтали танцовальныя пѣсни въ Германіи и Италіи. Такія танцовальныя пѣсни исполнялись не на аристократическихъ инструментахъ (віолѣ, лютнѣ), а на рѣзкозвучныхъ флейтахъ, свирѣляхъ, подъ аккомпаниментъ барабановъ и треугольниковъ. Какъ пѣсня, такъ и танецъ содѣйствовали зарожденію самостоятельной инструментальной музыки: пѣсня придала ей выразительную мелодику, а танецъ законченную форму и чеканный ритмъ. Наиболѣе старыя доказуемыя инструментальныя пьесы были упомянуты нами уже выше — это «эстампиды» трубадуровъ. Такія эстампиды

Инструментальныя пьесы эпохи возрожденія.

Танцовальныя пьесы.

Эстампиды.

обычно состояли изъ двухъ или трехъ частей, изъ коихъ каждая представляла въ свою очередь небольшой танецъ. Изъ сочиненій *Іоанна де Грокео*, писавшаго въ концѣ XV столѣтія, мы знаемъ, что существовали и весьма развитыя эстампи ы, состоявшія изъ цѣлаго ряда такихъ эпизодовъ.

Весьма скоро возникла мысль соединить рядъ такихъ танцовальныхъ пьесъ въ одно цѣлое. Такая послѣдовательность танца получила названіе *«сюиты»*. Старѣйшую изъ подобныхъ попытокъ мы встрѣчаемъ въ одной рукописи начала XV столѣтія, хранящейся въ Британскомъ Музеѣ. Танцы объединены здѣсь общимъ названіемъ «Il stampidi». Въ XVI столѣтіи число такихъ собраній танцевъ для инструментовъ учащается. Парижскій нотный печатникъ *Аттеньянъ* выпустилъ въ 1529 и 1530 году рядъ сюитъ для лютни или клавишныхъ инструментовъ; антверпенскій издатель *Тильманъ Сузато* въ Антверпенѣ - сюиты для четырехъ инструментовъ; *Пьеръ Фалезъ*, также антверпенскій музыкальный издатель, далъ первые образцы большихъ нотопечатныхъ книгъ для инструментальнаго исполненія. Произведенія XVI столѣтія отъ танцовальныхъ пьесъ XV столѣтія отличаются большей ритмической подвижностью и своимъ аккордовымъ письмомъ и тѣмъ, что мелодія въ нихъ повсюду составляетъ верхній голосъ. Сильнѣе чувствуется обаяніе народной пѣсни, и въ нѣкоторыхъ образцахъ изъ собранія Сузато мелодія и гармонія настолько пріятны и привлекательны, что еще нонынѣ онѣ могутъ слушаться съ живѣйшимъ удовольствіемъ. Въ нѣкоторыхъ изъ нихъ господствуетъ безудержная веселость, въ другихъ, напротивъ того, серьезность и меланхолія, въ иныхъ проявляется непосредственное чувство юмора, такъ что мы невольно сближаемъ ихъ мысленно съ жанрами голландскихъ художниковъ.

Зарожденіе «сюиты».

Первые издатели сюитъ.

Эти танцы составляютъ тотъ фонъ, на которомъ развивается въ дальнѣйшемъ искусство инструментальной игры. При этомъ уже съ конца XV столѣтія въ Италіи и Германіи практиковалось неизмѣнное соединеніе медленнаго танца спокойнаго хороводнаго движенія съ быстрымъ «прискакивающимъ» танцемъ. Въ Германіи такая пара танцевъ называлась «танцемъ» и «заключеніемъ», въ Италіи—*«пассамеццой (паваной)»* и *«сальтареллой»*, *«гальярдой»*. При этомъ, какъ характерную особенность, надо отмѣтить, что заключительный танецъ, пользуясь тематическимъ матеріаломъ перваго танца, своимъ трехдольнымъ тактомъ обычно контрастировалъ со вступительнымъ двухдольнымъ. Въ этихъ двухъ танцахъ и заключается зерно позднѣйшей инструментальной сюиты. Сначала мы встрѣчаемся съ многочастной танцовальной композиціей въ литературѣ для лютни, универсальнаго инструмента того времени. Уже въ первыхъ лютневыхъ табулатурныхъ книгахъ, изданныхъ въ 1507 и 1508 году Петруччи, къ паванѣ и сальтареллѣ присоединяется еще третій танецъ *«пива»* (итальянское обозначеніе волынки), также въ трехдольномъ размѣрѣ, изъ тематическаго матеріала паваны. Затѣмъ къ первой сальтареллѣ стали присоединять вторую и третью, а заключительная свободная инструментальная игра (токката) и, такъ-называемая, *реприза*, бывшая первоначально лишь привѣскомъ къ трехчастному танцу, пріобрѣтаетъ самостоятельное бытіе. Къ концу XVI столѣтія начинаетъ уже намѣчаться та послѣдовательность танцевъ, *павана*, *гальярда*, *аллеманда*, *куранта* — которая пріобрѣла рѣшающее значеніе для дальнѣйшаго развитія инструментальной

Парные танцы.

Многочастныя танцовальныя композиціи.

сюиты. Наряду съ этимъ большую популярность пріобрѣтаютъ, такъ-называемые, «балеты», состоящіе изъ всевозможныхъ па для танцоровъ-солистовъ. Ими особенно прославился мантуанскій капельмейстеръ *Джованни Гастольди* (1556–1622), сборники котораго выходили десятками изданій.

«Балеты» Дж. Гастольди.

Нетанцовальныя композиціи XVI столѣтія для инструментовъ. Сонаты Дж. Габріели.

Нетанцовальныя композиціи, предназначенныя для инструментальнаго исполненія, въ XVI столѣтіи носятъ на себѣ еще слѣды своего вокальнаго происхожденія. Чрезвычайно важное значеніе имѣли композиціи для клавишныхъ инструментовъ (клавира, органа) и лютни. О нихъ мы скажемъ отдѣльно. Сейчасъ же мы остановимся на упомянутыхъ нами композиціяхъ *Джованни Габріели* для инструментальнаго ансамбля, обозначающихъ исходную точку для дальнѣйшей весьма важной эволюціи.

Съ Джованни Габріели начинается золотой вѣкъ той торжественной и возвышенной оркестровой музыки, тайна которой унесена была въ могилу старо-итальянскими мастерами. Ихъ паѳосъ коренится въ томъ духѣ монументальности, которымъ было проникнуто вообще искусство XV и XVI столѣтія, и въ томъ стремленіи къ блеску и красотѣ, какое сказалось въ произведеніяхъ Тиціана и Веронезе. Замѣчательнѣйшая инструментальная композиція Джованни Габріели—его священныя симфоніи, первый сборникъ коихъ вышелъ въ 1597 году. Этотъ сборникъ содержитъ четырнадцать канцонъ и двѣ сонаты. Изъ этихъ сонатъ въ послѣднее время на историческихъ концертахъ можно часто слышать одну подъ заглавіемъ «piano e forte». Впечатлѣніе, производимое ею, напоминаетъ мистическія чары Вагнеровскаго Парсифаля. Самый терминъ *соната* еще не имѣетъ у Габріели, такъ же, какъ и у его современниковъ, того смысла, какой разумѣлся въ XVIII столѣтіи. Терминъ этотъ въ сущности есть сокращеніе выраженія «canzone di sonar» (звучная канцона) и сталъ, вѣроятно, употребляться еще гораздо раньше, чѣмъ появился въ заглавіяхъ пьесъ.

Смыслъ термина «соната».

Характеръ сонатъ Дж. Габріели.

Габріелевскія сонаты имѣютъ очень скромный размѣръ, но чрезвычайно пластично построены и подобно античнымъ скульптурамъ поражаютъ своими удачно найденными пропорціями. Нѣкоторыя изъ нихъ предназначены для исполненія двумя инструментальными хорами. Первый хоръ всегда интонируетъ въ началѣ довольно объемистую тему торжественнаго характера, иногда, впрочемъ, элегическаго или радостнаго настроенія. Второй хоръ повторяетъ буквально ту же тему, затѣмъ оба хора сливаются, и звуковая игра принимаетъ болѣе разнообразный, драматическій характеръ. За первой частью слѣдуетъ вторая, контрастирующая съ нею по характеру и по формѣ. Въ иныхъ композиціяхъ къ основной темѣ присоединяется еще рядъ побочныхъ мыслей, точно иллюстрирующихъ какой-то скрытый отъ слушателей текстъ. Къ этому типу принадлежитъ и вышеназванная соната «piano e forte». Этотъ двуххорный оркестръ Габріели сохранился до конца XVIII столѣтія, и тотъ же пріемъ мы встрѣчаемъ въ пассіяхъ Себастьяна Баха, операхъ Гассе и симфоніяхъ Каннабиха. Его однохорныя оркестровыя композиціи имѣли иное предназначеніе, чѣмъ двуххорныя. Онѣ должны были звучать въ иныхъ помѣщеніяхъ и вызывать иное настроеніе. Въ этихъ композиціяхъ скрипкѣ отводится уже бо̀льшее мѣсто. Ихъ музыка носитъ выраженный свѣтскій типъ и по венеціанскому обычаю носитъ гравитетно веселый характеръ. Изъ современниковъ Габріели

Однохорныя оркестровыя композиціи Габріели.

вниманія заслуживаетъ *Флоренціо Маскера*, авторъ инструментальныхъ канцонъ, первый сборникъ коихъ изданъ былъ въ 1584 году.

Литература для лютни.

Но возвратимся къ тому инструменту, который мы назвали «фортепьяно XVI столѣтія», лютнѣ. Этотъ инструментъ былъ повсюду желаннымъ гостемъ: и дома, и въ церкви, и въ театрѣ, и тогда, когда дѣло шло о серенадѣ, въ качествѣ сольнаго и аккомпанирующаго инструмента.

Лютнисты XVI ст.

Литература для лютни въ XVI столѣтіи чрезвычайно обширна. Пьесы всевозможныхъ родовъ, какъ транскрипціи вокальныхъ, такъ и впослѣдствіи оригинальныя композиціи печатались въ огромномъ количествѣ. Первымъ изъ извѣстныхъ лютнистовъ былъ *Конрадъ Пауманъ* (1410—1473), который считается изобрѣтателемъ лютневой табулатуры, *Конрадъ Герле* (умеръ въ 1521 г. въ Нюрнбергѣ), *Гансъ Юденкунигъ* (умеръ въ 1526 году въ Вѣнѣ), *Гансъ Нейзидлеръ* (умеръ въ 1563 г. въ Нюрнбергѣ) и его однофамилецъ *Мельхіоръ Нейзидлеръ*, жившій въ Италіи, *Гансъ Геерле* (умеръ въ 1570 году), *Вольфъ Генкель*, мастеръ въ Страсбургѣ, *Себастьянъ Оксенкунъ*, прославленный, какъ величайшій виртуозъ своего времени. Въ Италіи славились въ серединѣ XVI столѣтія *Франческо да Милано*, *Пьетро Боронно*, *Винченцо Галилей*, отецъ знаменитаго астронома, *Антоніо Ротта*, *Симоне Молинаро*. Испанія также имѣла своихъ знаменитыхъ лютнистовъ въ лицѣ *Мигуэля де Фуэнлано*, *Мударра и Писадоро*. Во Франціи и въ немного болѣе поздній періодъ высокой славы достигла семья лютнистовъ *Готье*.

Многоголосныя композиціи для лютни.

Стремленіе въ XVI столѣтіи сводилось къ желанію поднять игру на инструментѣ на болѣе высокую ступень развитія, путемъ созданія ряда контрапунктическихъ разработанныхъ пьесъ. Но самый инструментъ въ общемъ оказался мало подходящимъ для такихъ опытовъ. Лютня почти совершенно не допускаетъ послѣдовательнаго и ясно расчлененнаго голосоведенія. Приходилось ограничиваться лишь случайными имитаціями краткихъ мотивовъ или тематическими фигурами. Для осуществленія же полифонической разработки оказывалось недостаточнымъ четырехъ пальцевъ лѣвой руки. Любимой формой лютневой музыки XVI столѣтія были, кромѣ танцевъ, такъ-называемые *ричеркары*, подъ которыми впослѣдствіи понимали фугообразно разработанныя пьесы, а въ серединѣ XVI столѣтія лишь небольшую инструментальную прелюдію. Подобные «ричеркары» довольно часто встрѣчаются у итальянскихъ лютнистовъ.

«Ричеркары» для лютни.

Литература для органа.

Старѣйшій изъ музыкальныхъ инструментовъ, носящій еще понынѣ названіе «короля» инструментовъ, органъ въ исторіи музыки XV и XVI столѣтія занимаетъ очень важное мѣсто. Исторіи органа мы уже касались въ различныхъ мѣстахъ нашей книги. Органъ вовсе не былъ исключительно церковнымъ инструментомъ, а долгое время, какъ его прототипы, волынка и флейта Пана, служилъ свѣтской музыкѣ. Начатки литературы для органа восходятъ къ центральному средневѣковью и имѣютъ тѣсную связь съ зарожденіемъ многоголосія. Самыя примитивныя формы многоголосія носили даже названіе *органума*, и мы должны представить себѣ исполненіе въ такомъ видѣ: одноголосный хоръ исполнялъ кантусъ фирмусъ, а органистъ украшалъ послѣдній контрапунктирующимъ голосомъ. «Organa pura» относились уже къ чисто органной музыкѣ. Въ XIV вѣкѣ въ эпоху «Ars nova» игра на органѣ сразу приняла обширные размѣры, какъ въ церковной музыкѣ, такъ и въ свѣтской. Старѣйшая

Organa pura.

изъ извѣстныхъ намъ органныхъ табулатуръ—англійскаго происхожденія и хранится нынѣ въ рукописномъ отдѣлѣ Британскаго музея. Она относится къ началу XIV столѣтія и, по системѣ нотацій, принадлежитъ къ уже знакомому намъ типу табулатуръ. Рукопись содержитъ шесть пьесъ, изъ которыхъ три имѣютъ характеръ прелюдій, состоящихъ изъ ряда аккордовъ съ варіированнымъ верхнимъ голосомъ. Кромѣ этихъ прелюдій, въ ней содержатся еще отрывки трехъ колорированныхъ мотеттовъ. Въ этомъ старѣйшемъ документѣ органной музыки мы можемъ различить два элемента инструментальныхъ композицій ранней эпохи. Съ одной стороны, транскрипціи вокальныхъ произведеній, а съ другой—ту форму, которая служитъ чистой основой инструментальнаго стиля, прелюдію.

Англійская табулатура XIV ст.

Съ основами органной игры и композицій XV столѣтія мы знакомимся въ старѣйшей нѣмецкой органной табулатурѣ «Fundamentum organisandi» (1455) *Конрада Паумана*. Пауманъ родился въ 1410 году въ Нюренбергѣ и былъ слѣпъ отъ рожденія. Онъ занималъ сначала постъ органиста въ нюрнбергской церкви Св. Себальда, а затѣмъ въ церкви Св. Дѣвы въ Мюнхенѣ, гдѣ онъ и умеръ въ 1473 году, высокочтимый за свое отмѣнное искусство игры на органѣ. Его главный теоретическій трудъ «Fundamentum organisandi» наполовину представляетъ собой учебникъ мензуральнаго письма и инструментальнаго контрапункта, а въ другой своей половинѣ есть собраніе образцовъ органной музыки, рядъ прелюдій хоральныхъ фигурацій и обработокъ народныхъ пѣсенъ, по которымъ мы можемъ получить отчетливое представленіе объ органной музыкѣ его времени. Двухголосныя обработки пѣсенныхъ мелодій въ сборникѣ Паумана построены такъ, что мелодія проводится въ басу и исполняется лѣвой рукой, а верхній голосъ (правая рука) исполняетъ свободные пассажи и различныя украшающія фигуры. Къ кругу учениковъ Паумана принадлежитъ и самое обширное собраніе нѣмецкихъ органныхъ пьесъ XV столѣтія, такъ-называемая, *Буксгеймская органная книга*. Она содержитъ 258 духовныхъ и свѣтскихъ органныхъ пьесъ въ нѣмецкой табулатурѣ и написана, вѣроятно, около 1460 года. Здѣсь встрѣчаются *трех*голосныя обработки уже не для *позитива*, то-есть небольшого переноснаго органчика, безъ педали, для котораго предназначались пьесы изъ сборника Паумана, а для церковнаго органа съ педалью, о чемъ свидѣтельствуютъ прямыя указанія въ предисловіи къ этому сборнику. Какъ и въ Паумановскомъ кодексѣ здѣсь преобладаютъ обработки свѣтскихъ пѣсенъ нѣмецкихъ и французскихъ, причемъ верхній голосъ настолько пышно украшенъ пассажами и колорирующими каденціями, что онъ совершенно отвлекаетъ вниманіе отъ подлинной мелодіи, находящейся въ нижнемъ голосѣ (въ лѣвой рукѣ). На основаніи этого сборника можно вывести заключеніе, что искусство органной игры въ Германіи стояло на значительной высотѣ. Пауманъ собралъ вокругъ себя довольно многочисленныхъ учениковъ, изъ которыхъ самымъ выдающимся былъ *Павелъ Гофгеймеръ* (1459—1537), авторъ очень изящно написанныхъ нѣмецкихъ пѣсенъ и небольшого количества до насъ дошедшихъ органныхъ пьесъ.

Конрадъ Пауманъ.

Буксгеймская органная книга.

Характеръ письма.

П. Гофгеймеръ.

Гофгеймеръ открываетъ собою новую школу органистовъ, дѣятельность которой продолжается до конца XVI столѣтія. Новое поколѣніе ставитъ во главу угла не столько обработку чужихъ мелодій, сколько проявленіе личнаго твор-

чества и мелодической изобрѣтательности, личной изобрѣтательности всевозможныхъ дробныхъ украшеній (Diminutio) для чужихъ мелодій. Поэтому данную школу называютъ «школой нѣмецкихъ колористовъ». Къ ней принадлежатъ *Илья Николай Амербахъ*, *Бернгардъ Шмидтъ*, *Яковъ Пэ*, *I. Рюлингъ*, *Августъ Нерингеръ*.

Итальянская органная музыка.

Какъ въ отношеніи формы, такъ и въ чисто художественномъ смыслѣ гораздо интереснѣе и значительнѣе *итальянская* органная музыка XVI столѣтія. В Италіи мы уже въ XIV столѣтіи находимъ знаменитаго органиста — это слѣпой флорентинецъ *Франческо Ландино*, о которомъ мы упоминали уже въ девятой главѣ. Въ XV столѣтіи большой извѣстностью пользовался *Антоніо Скварчьялупи*, современникъ Дюфэ, весьма имъ уважаемый. Изъ произведеній Скварчьялупи до насъ ничего не дошло. Сохранился лишь сборникъ итальянскихъ органныхъ пьесъ, чужихъ сочиненій, имъ собранныхъ. Только начиная съ середины XVI столѣтія, сохранились уже памятники органнаго искусства, въ произведеніяхъ *Адріана Вилларта*, *Жака Бюса* (Buus), двухъ знакомыхъ намъ нидерландскихъ мастеровъ, жившихъ въ Венеціи. Произведенія Вилларта: «Fantasie, Ricercari, Contrapunti etc.» вышли въ 1559 г., «Ricercari da cantare e sonare d'organo e altri stromenti» 1547 г. въ Венеціи. Примѣчательно, что эти произведенія предназначались авторами для всевозможныхъ инструментовъ, въ томъ числѣ и органа. Важнѣйшая форма, заключавшая въ себѣ возможность дальнѣйшей эволюціи, какой преимущественно пользовались оба мастера, былъ *ричеркаръ*. По существу она представляла у Вилларта и Бюса рядъ контрапунктическихъ проведеній различныхъ мотивовъ (отъ четырехъ до двѣнадцати и болѣе). Но уже у Бюса мы встрѣчаемъ образецъ ричеркара, который построенъ на контрапунктическомъ развитіи всего лишь одного мотива (то-есть прототипъ будущей фуги). Эта форма ричеркара съ одной темой носила также названіе *фантазіи*. Наряду съ именами Вилларта и Бюса мы въ XVI вѣкѣ встрѣчаемъ рядъ именъ итальянскихъ органистовъ менѣе значительныхъ, чѣмъ они. Огромное же вліяніе на развитіе органной музыки на исходѣ XVI столѣтія имѣли дядя и племянникъ Габріели, многочисленные сборники органныхъ произведеній которыхъ вышли въ 1575 году.

Произведенія А. Вилларта и Ж. Бюса.

«Ричеркаръ».

«Ричеркаръ» у обоихъ Габріели.

Оба Габріели также придерживаются формы ричеркара съ одной темой, но чрезвычайно развиваютъ, по сравненію съ своими предшественниками, искусство контрапунктической разработки темы. Въ ричеркарахъ съ нѣсколькими темами у Джовани Габріели все же доминируетъ одна главная, причемъ онъ часто пользуется самостоятельными интермедіями, почти предвосхищая современную форму фуги. У Андреа Габріели мы часто встрѣчаемъ названіе *каприччіо*, синонимъ фантазіи для фугообразныхъ пьесъ, указывающій на то, что композиція изобилуетъ оригинальными и неожиданными оборотами.

«Каприччіо».

Токката.

Еще одинъ чрезвычайно важный видъ органныхъ композицій возникъ въ концѣ XVI столѣтія, а именно *токката*. Названіе это также встрѣчается у Андреа Габріели. Токката развилась изъ тѣхъ свободныхъ прелюдій, которыми органистъ начиналъ исполненіе какой-нибудь пьесы, или предварялъ въ церкви пѣніе псалмовъ. Существенный элементъ токкатъ составлялъ рядъ полнозвучныхъ аккордовъ, къ которымъ постепенно присоединялись блестящіе

пассажи. Андреа Габріели ввелъ въ токкату фугированную среднюю часть, и его токкаты имѣли трехчастное строеніе: аккорды и пассажи во вступленіи, фугированную среднюю часть — заключительный пассажъ. Настоящимъ спеціалистомъ въ области токкаты былъ современникъ Габріели *Клавдіо Меруло* (1533—1604), одинъ изъ сотворцовъ самостоятельнаго инструментальнаго стиля. К. Меруло слилъ воедино конструктивные элементы токкаты, пассажи-аккорды и фугообразное письмо, расчлененное у А. Габріели. Самая форма выиграла въ смыслѣ органичности, но потеряла свой фантастическій характеръ. Ученикъ Меруло *Джироламо Дирута* написалъ очень интересную книгу «Il Transilvano» (Венеція 1597), которая содержитъ обстоятельный обзоръ композиціонной техники и органной игры эпохи Габріели и Меруло. Въ этомъ сочиненіи содержатся еще образцы письма лучшихъ инструментальныхъ композиторовъ конца XVI столѣтія, изъ числа которыхъ мы упомянемъ имя *Луццаско Луццаски*, придворнаго органиста въ Феррарѣ.

К. Меруло.

Дирута.

Испанскіе органисты.

Наряду съ Италіей и Германіей Испанія также обогатила музыкальное искусство того времени нѣсколькими выдающимися органистами, привлекшими особое вниманіе историковъ какъ разъ въ послѣднія десятилѣтія. Изъ нихъ наиболѣе крупнымъ талантомъ былъ слѣпой органистъ *Антоніо Кабесонъ* (1510—1566), произведенія котораго изданы были его сыномъ и преемникомъ *Бернандо* въ 1578 году подъ заглавіемъ «Obras de musica». Музыка Кабезона отличается благородной простотою стиля и крайней умѣренностью въ примѣненіи колоратуръ, которыми такъ злоупотребляли нѣмецкіе органисты. Въ его ричеркарахъ, которые носятъ у него названіе «tiento», весьма тщательно разработана полифоническая сторона, а въ композиціяхъ пѣсеннаго типа, напротивъ того, преобладаютъ аккордовые элементы. Вполнѣ достойными преемниками его были *Θома де-Санта Марія* и сынъ его *Гернандо*.

Ближайшіе родственники органа въ семьѣ клавишныхъ инструментовъ, *клавихордъ* и *верджинэль* начинаютъ въ эту пору выступать въ качествѣ серьезнаго конкурента своего старшаго брата. Уже въ самомъ началѣ XVII столѣтіи Преторіусъ провозглашаетъ его даже первоосновой всѣхъ клавишныхъ инструментовъ и совѣтуетъ всѣмъ органистамъ, прежде, чѣмъ приступить къ игрѣ на королѣ инструментовъ, подготовить себя къ своей будущей дѣятельности тщательнымъ упражненіемъ на клавихордѣ.

Клавихордъ. Верджинэль.

Исторія клавихорда.

Кѣмъ и когда изобрѣтенъ былъ клавихордъ, сказать невозможно. Въ исторіи этого инструмента есть много неяснаго, такъ какъ встрѣчается много родственныхъ и почти совпадающихъ именъ въ разное время и въ разныхъ странахъ, относившихся совершенно непохожимъ по своей конструкціи къ клавишнымъ инструментамъ. Долгое время существовала легенда о томъ, что изобрѣтателемъ этого клавишно-струннаго инструмента былъ *Гвидо д'Ареццо*, что совершенно неправдоподобно, такъ какъ мы не имѣемъ никакихъ историческихъ доказательствъ того, что существовалъ такой инструментальный типъ ранѣе первой половины XIV столѣтія. Другое преданіе ведетъ исторію клавихорда отъ *монохорда*, инструмента, состоявшаго изъ натянутой поверхъ резонанснаго ящика струны, которая можетъ быть раздѣлена на любыя двѣ части посредствомъ подвижной подставки. Инструментъ этотъ у древнихъ грековъ служилъ

Гвидо д'Ареццо.

для теоретическаго опредѣленія соотношенія тоновъ. Тѣ же греки знали уже во второмъ столѣтіи по Р. Х. *геликонъ* съ четырьмя струнами, съ помощью которыхъ впослѣдствіи Гвидо д'Ареццо демонстрировалъ четыре автентическихъ лада. Когда же сталъ распространяться въ монастыряхъ органъ въ качествѣ школьнаго инструмента, появилась мысль о примѣненіи клавіатуры къ монохорду въ видѣ системы подставокъ, соединенныхъ съ клавишнымъ рычагомъ, изъ которыхъ каждая при нажатіи соотвѣтствующей клавиши поднималась бы настолько, чтобы крѣпко прижать въ извѣстномъ мѣстѣ струну. Впослѣдствіи эти подставки были преобразованы понемногу въ металлическіе язычки, прикрѣпленные къ заднимъ концамъ клавишныхъ рычаговъ. Эти тангенты не только дѣлили струны на двѣ части, но и одновременно заставляли ихъ звучать, въ то время, какъ у монохорда приходилось для этой цѣли дергать струну плектромъ или пальцемъ. Только съ изобрѣтеніемъ тангентовъ возможна была игра на этомъ инструментѣ, и онъ пересталъ быть орудіемъ теоретической мысли. Это превращеніе произошло, по всей вѣроятности, въ XIV столѣтіи въ Англіи. Другой упомянутый нами клавишный инструментъ «верджинэль» имѣетъ иного предка и иную конструкцію. *Фирдунгъ* полагаетъ, что онъ произошелъ изъ одного изъ видовъ треугольной маленькой арфы, имѣющей струны различной длины. Главное различіе между клавихордомъ и верджинэлемъ заключалось въ томъ, что у послѣдняго каждой клавишѣ соотвѣтствовала настроенная въ особомъ тонѣ струна. Онъ требовалъ естественно совсѣмъ иного рода удара: вмѣсто тангентовъ здѣсь примѣнялись деревянныя палочки, на верхнихъ концахъ которыхъ были прикрѣплены маленькіе кусочки перьевъ, зацѣплявшихъ при ударѣ струну, что придавало звуку этого инструмента нѣсколько сухой и острый оттѣнокъ. Синонимами верджинэля были (въ зависимости отъ величины инструмента)—«*спинеттъ*», «*клавицимбалъ*», впослѣдствіи «*клавесинъ*».

Конструкція клавихорда.

Верджинэль.

Старинные клавихорды въ XV столѣтіи имѣли еще очень скромный объемъ отъ 20 до 23 тоновъ. Ихъ главный недостатокъ заключался въ томъ, что на одну и ту же струну ударяли нѣсколько клавишныхъ рычаговъ, что дѣлало невозможнымъ часто пользованіе нѣсколькими рядомъ расположенными клавишами одновременно. Въ этомъ отношеніи верджинэль имѣлъ съ его принципомъ полнаго соотвѣтствія клавишъ и струнъ большое преимущество. Неудивительно поэтому, что въ наиболѣе передовой музыкальной странѣ Англіи мы встрѣчаемъ довольно обширную самостоятельную литературу, именно для этого клавишнаго типа (Германія и Италія въ этотъ періодъ не проводили различія между органной и чисто клавирной музыкой). Расцвѣтъ этой «верджинэльной» музыки относится къ періоду между 1550 и 1650 годомъ, при дворѣ англійскихъ королей Генриха VIII и Елизаветы. Композиціи этого времени сохранились въ нѣсколькихъ рукописныхъ сборникахъ, изъ которыхъ самый важный «Fitz Villiams Virginal Boock», составленный между 1564 и 1625 г. Среди авторовъ пьесъ, вошедшихъ въ этотъ сборникъ, старшее поколѣніе можетъ быть отнесено еще къ XVI столѣтію. Это *Ѳома Талисъ* (1510—1585), *Робертъ Персонъ* (1520—1569) и *Уильямъ Блитеманъ* (1540—1591). Ихъ главное значеніе заключается въ томъ, что на англійской почвѣ ими созданъ былъ впервые чисто инструментальный стиль, со-

Клавихорды XV ст.

Англійскіе верджинэлисты.

Значеніе англійской инструментальной музыки.

вершенно свободный отъ вліянія вокальныхъ образцовъ. Новшествомъ огромной принципіальной важности было также введеніе пріемовъ варіаціонной разработки, на которой зиждется все современное пониманіе тематической работы. Итальянская форма фантазій и токатты у англійскихъ мастеровъ также принимаетъ чисто инструментальный смыслъ, причемъ для повышенія впечатляющей силы своихъ композицій англичане охотно прибѣгали ко всякаго рода программнымъ заглавіямъ вродѣ «буря», «солнечный свѣтъ», «бѣлая буковица» и т. д. Англичане XVI вѣка въ области инструментальной музыки оказываются піонерами новаго движенія, результаты котораго, однако-жъ, обнаружились полностью лишь въ XVII вѣкѣ. Поэтому и окончательное сужденіе объ англійской клавирной музыкѣ мы должны перенести въ одну изъ дальнѣйшихъ главъ нашей работы.

Литература къ главѣ тринадцатой.

W. J. v. Wasielewski. Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert. Берлинъ. 1876. (NB). *Otto Kinkeldey.* Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts. Leipzig. 1910. (NB!). *K. F. Becker.* Die Hausmusik in Deutschland im 16, 17 и 18 Jahrhundert. (1840) *A. Vidal.* Les instruments à archet (3 т. 1870). *N. Lavoix.* Histoire de l'instrumentation (1878). *L. Torchi.* La musica instrumentale in Italia nel secoli XVI-e, XVII-e e XVIII-e. (1901).

Исторія лютни: *Baron.* Untersuchung des Instruments Lauten. Nürnberg. 1727. *Biernath.* Die Guitarre seit dem III Jahrtausend vor Christi. Берлинъ. 1907. *E. Radecke.* Das deutsche weltliche Lied in der Lautenmusik des 16 Jr (1891). *G. Morphy.* Les Luthistes espagnols du XVI siècle. Лейпцигъ. 1902. *W. L. von Lütgendorff.* Die Geigen und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart (1904). *H. Ruth Sommer.* Alte Musikinstrumente. Berlin. 1920. *H. Coutagne.* Gaspard Duiffonproucart et les luthiers lyonnais de XV-e siècle. (1893). *A. Bottée de Toulmons.* Dissertation sur les instruments de musique, employés en moyen âge. Paris. 1844.

Исторія органа: *A. Ritter.* Geschichte des Orgelspiels im 14—18 Jhr. (1884). *O. Wangemann.* Geschichte der Orgel. (1887). *J. Hipkins.* The organ, its history and construction. (1854). *Riemann. H.* Katechismus der Orgel. Лейпцигъ. 1901. *Schmidt. H.* Die Orgel unserer Zeit. München. 1904. *Seidel J.* Die Orgel und ihr Bau. Leipzig. 1907. На русскомъ языкѣ имѣется превосходная статья проф. *Я. Гандшина.* Что такое органъ. въ журналѣ «Музыкальный Современникъ» за 1915 г. № 3.

Итальянскіе и испанскіе органисты: *Angelo Catelani.* Claudio Merulo. (1860). *Krebs.* Diruta's Il Transilvano. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1892. *Gasperini* (и др.). Claudio Merulo. 1904. *Saldoni.* Ephemerides de Musicos Espanoles. Мадридъ. 1860. *E. Pedrell.* Organographia musica antiqua espanola. Barcelona. 1901. *A. Schubiger.* Musicalische Spezilegien. 1876.

Кливихордъ и верджинэль: *O. Paul.* Geschichte des Claviers. 1860. *O. Bie.* Das Clavier und seine Meister (1899). *Его же.* Orgel und Clavier. Leipzig. 1910. *K. F. Weitzmann.* Fleischer. Geschichte des Clavierspiels. (1910). *C. André.* Der Clavierbau und seine Geschichte Offenbach. 1855. *Fr. A. Göllinger.* Geschichte des Clavichords. Basel. 1910. *Hipkins.* A. Description and history of the Pianoforte. New-York. 1896. *Nef. C.* Clavicymbel und Clavichord. Jahrbuch. Peters. 1903.

На *русскомъ* языкѣ. *Е. М. Браудо.* Клавесинъ и клавихордъ. Музыкальный Современникъ. 1916. № 6. *Е. М. Браудо.* Золотой вѣкъ англійской музыки (о верджинэлистахъ). Аполлонъ. 1915. № 6—7. *Е. М. Браудо.* О старинныхъ музыкальныхъ инструментахъ. Столица и Усадьба. № 34. (1915).

О верджинэлистахъ: *Max Seiffert.* Geschichte der Claviermusik. (1899). *O. Bie.* Das Clavier und seine Meister. (1910). *W. Nagel.* Geschichte der Musik in England. 1902.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ.

Мастера протестантской церкви въ XVI столѣтіи. Мартинъ Лютеръ и его современники. Нѣмецкій и французскій псалтырь. Мистеріи. Пассіи и ораторіи. Наканунѣ новой музыкальной эпохи. 1600 годъ въ исторіи музыки.

Положеніе протестантской композиторской школы XVI столѣтія.

Въ предыдущей главѣ мы указывали уже на то, что композиторы XVI столѣтія составляютъ совершенно обособленную группу на фонѣ общаго развитія исторіи музыки того времени. Что мы обязаны развитіемъ и высокимъ расцвѣтомъ всего христіанскаго искусства въ особенности музыки католической церкви, вполнѣ понятно. Католическая церковная служба благопріятствовала развитію отдѣльныхъ отраслей искусства въ рамкахъ церковнаго ритуала. Протестантизму уже издавна дѣлался упрекъ, что онъ своимъ раціонализмомъ сковываетъ полетъ творческой фантазіи. Это несомнѣнно справедливо по отношенію къ изобразительнымъ искусствамъ, но не совсѣмъ приложимо къ музыкальному искусству, для котораго съ эпохи реформаціи открылись совершенно новыя возможности дальнѣйшаго развитія.

Проникновеніе народныхъ мелодій въ церковную музыку.

Эти новыя возможности обусловливались той широкой струей народныхъ мелодій, которымъ открылъ доступъ въ богослуженіи творецъ реформы Мартинъ Лютеръ. Правда, въ Германіи уже задолго до реформаціи существовало общинное пѣніе на родномъ языкѣ, и къ церковной музыкѣ часто примѣшивались народныя мелодіи. Но въ эпоху реформаціи, которая, какъ извѣстно, являлась національнымъ движеніемъ на религіозной почвѣ, національную окраску получила также и церковная музыка.

Лютеранскій хоралъ.

Сосредоточіемъ и центромъ тяжести музыки реформаціи былъ *хоралъ*. Двѣ формы его возникли одновременно: хоралъ, какъ пѣніе народной общины, и хоралъ въ художественной многоголосной обработкѣ. Обѣ формы развились изъ существующихъ музыкальныхъ элементовъ эпохи, одна—изъ церковныхъ и свѣтскихъ напѣвовъ, другая—изъ многоголосной пѣсни и моттетнаго стиля. Подобно тому, какъ реформація не была все же революціей на религіозной почвѣ, такъ и новая церковная музыка представляла собою своеобразное, но все же органическое развитіе стараго церковнаго искусства и народнаго пѣснетворчества. Источникомъ протестантскаго хорала было старое латинское церковное пѣніе. Прекрасные тексты латинскихъ пѣснопѣній были переведены на нѣмецкій языкъ, многіе изъ нихъ значительно измѣнены, а иные свѣтскаго содержанія замѣнены духовными. Значительной переработкѣ подверглись также въ смыслѣ приближенія ихъ къ народному вкусу и традиціонныя народныя мелодіи. Имъ придана была та форма популярныхъ народныхъ пѣсенъ, основанная на рельефномъ ритмѣ, къ которому особенно воспріимчива народная масса. Къ этимъ заимствованнымъ у католической церкви напѣвамъ впослѣдствіи присоединились еще многочисленные хоралы, возникшіе еще въ самую эпоху реформаціи. Общее число ихъ равнялось нѣсколькимъ тысячамъ. Но большинство нѣмецкихъ хораловъ съ теченіемъ времени было забыто и исчезло изъ памяти народа.

Старокатолическія пѣснопѣнія, какъ источникъ протестантскаго хорала.

Ритмика хораловъ XVI столѣтія.

Хоральныя мелодіи XVI столѣтія обладали ясной структурой и четкой ритмикой. Только въ середины XVII столѣтія они стали исполняться въ видѣ ряда тоновъ одинаковой длительности. Современный нѣмецкій хоралъ отличается такимъ ритмическимъ однообразіемъ, но въ XVI столѣтіи ему свойственна была гораздо болѣе оживленная ритмика: различная длительность тоновъ, синкопы, встрѣчались въ немъ столь же часто, какъ смѣшеніе четнаго и нечетнаго такта при исполненіи одной и той же мелодіи. Это ритмическое разнообразіе отнюдь не обусловливалось контрапунктической обработкой мелодіи мастерами музыкальнаго искусства. Оно представляло собой естественное свойство народнаго пѣнія.

Гимны и секвенціи, какъ основа лютеровскаго хорала.

Само собою разумѣется, что протестантская церковная пѣснь основывалась на тѣхъ старолатинскихъ образцахъ, которые по своему строенію уже приближались къ пѣсенной формѣ, то-есть гимнахъ, секвенціяхъ. Въ число старолатинскихъ гимновъ, переведенныхъ Лютеромъ на нѣмецкій языкъ и перешедшихъ въ новой мелодической редакціи въ протестантскую церковную службу, входили и староамврозіанскіе гимны, и также сочиненные въ самую раннюю эпоху средневѣковья отъ четвертаго до восьмого вѣка. Среди секвенцій, использованныхъ для той же цѣли, мы также встрѣчаемъ старѣйшіе образцы, приписываемые Ноткеру Бальбулу и даже его предшественникамъ VII и VIII столѣтія. Свой церковный характеръ протестантское народное пѣніе и воспріяло изъ тѣхъ церковныхъ ладовъ, которые лежали въ основѣ этихъ религіозныхъ пѣснопѣній. Этимъ и объясняется тотъ характеръ аскетической строгости, которая сказывается въ гармонизаціи протестантскихъ хоральныхъ мелодій, требующихъ гораздо болѣе широкаго примѣненія основныхъ гармоній, чѣмъ это свойственно мелодіямъ современной тональности.

М. Лютеръ и музыка.

Для всего протестантскаго религіознаго искусства рѣшающее значеніе имѣло то обстоятельство, что самъ великій реформаторъ Мартинъ Лютеръ (1483—1546) горячо любилъ музыку и видѣлъ въ ней могущественнаго союзника въ борьбѣ за религіозное обновленіе. Не безъ основанія его противники жаловались на то, что Лютеръ своими гимнами погубилъ больше душъ, чѣмъ своими рѣчами и сочиненіями. Ему, въ прежніе времена, приписывалось созданіе свыше двадцати хоральныхъ мелодій. Но по сегодняшній день еще не удалось установить въ точности его авторство, хотя бы по отношенію къ одной изъ нихъ. Съ наибольшей долей вѣроятности ему приписывается мелодія великолѣпнаго гимна «Ein'feste Burg ist unser Gott» («Твердыня крѣпкая нашъ Господь»).

Пѣвческая «книжка» І. Вальтера.

Мартинъ Лютеръ, озабоченный созданіемъ богослужебнаго сборника для своей новой церкви, пригласилъ къ себѣ въ Виттенбергъ капельмейстера *Іоганна Вальтера* (1496—1555), чтобы разрѣшить эту задачу съ его помощью. Такъ возникла первая «geistliche gesangk Büchleyn» (пѣвческая книжка) Вальтера съ предисловіемъ Лютера, вышедшая въ 1524 году въ Виттенбергѣ. Этотъ сборникъ содержалъ тридцать восемь нѣмецкихъ и пять латинскихъ пѣснопѣній въ многоголосной обработкѣ съ мелодіей, по большей части, въ тенорѣ. Впослѣдствіи изданіе этой книжки было повторено, причемъ число мелодій все болѣе и болѣе умножалось, и въ послѣднемъ изданіи при жизни Вальтера достигло 78 мелодій нѣмецкихъ пѣсенъ и 47 латин-

скихъ. Мелодіи этихъ пѣсенъ попрежнему, какъ кантусъ фирмусъ въ мессахъ нидерландцевъ, исполнялся теноромъ и, слѣдовательно, не выдѣлялся самостоятельно, а служилъ лишь руководящей нитью для контрапункта. Только во второй половинѣ XVI столѣтія, когда мелодическое начало получило преобладаніе въ протестантскомъ хоралѣ, и наряду съ контрапунктическимъ обработаннымъ хораломъ появился и болѣе простой гармоническій, мелодія постепенно воцарилась въ верхнемъ голосѣ, и въ послѣднемъ изданіи пѣвческой книги Вальтера семидесяти восьми хораловъ мы уже въ пятнадцати встрѣчаемъ мелодію въ верхнемъ голосѣ, въ то время, какъ въ первомъ изданіи имѣлось всего лишь два такихъ хорала. Окончательно это принципіально важное нововведеніе было осуществлено Лукою Осіандромъ въ сборникѣ хораловъ «50 духовныхъ пѣсенъ и псалмовъ» на четыре голоса нюренбергскаго изданія въ 1586 году.

Переходъ мелодій въ верхній голосъ.

Въ качествѣ композитора Вальтеръ не оставилъ по себѣ какого-либо замѣтнаго слѣда. Гораздо важнѣе музыкальное значеніе современника его *Людвига Зенфля* (1492—1555), любимаго автора Лютера и его музыкальнаго сотрудника. Мы уже неоднократно приводили имя этого превосходнаго контрапунктиста XVI столѣтія. Какъ извѣстно, Лютеръ питалъ особую любовь къ многоголосной музыкѣ и находилъ большое удовольствіе въ слушаніи замысловатыхъ моттетообразныхъ хораловъ Зенфля. Именно въ области моттета и многоголосной пѣсни заключается главный смыслъ творчества Зенфля. Что касается его участья въ реформѣ Лютера, то, повидимому, онъ въ организаціи новаго хоральнаго пѣнія не принималъ непосредственнаго участія. Его произведенія являются скорѣй вѣхой на пути къ замѣчательному полифоническому мастерству позднѣйшей школы протестантской композиціи. Среди тѣхъ же близкихъ ему по духу нѣмецкихъ контрапунктистовъ, значеніе которыхъ однако жъ болѣе важно для развитія свѣтской, чѣмъ духовной музыки, нельзя не упомянуть также имени *Генриха Финка*, о которомъ мы уже упоминали, какъ мастерѣ нѣмецкой многоголосной пѣсни, *Георгъ Рау*, (1488—1548), одинаково цѣнимомъ въ качествѣ композитора, теоретика и нотопечатника, *Мартинъ Агриколъ* (1486—1556), одномъ изъ важнѣйшихъ музыкальныхъ писателей XVI вѣка, и *Стефанъ Магу*, мелодіи котораго мы находимъ въ сборникѣ Вальтера.

Л. Зенфль.

Г. Финкъ.

Г. Рау.

М. Агрикала.

Ст. Магу.

Однимъ изъ важнѣйшихъ послѣдствій лютеровой реформы въ области музыки было то особое вниманіе, какое стали удѣлять теперь композиторы въ томъ, что мелодіи отводилось отнынѣ господствующее мѣсто и полифоническій контрапунктъ сталъ постепенно замѣняться ясной, понятной и доступной для общины гармонизаціей, какая впослѣдствіи въ идеальномъ видѣ осуществлена была И. Себ. Бахомъ.

Новыя музыкальныя вѣянія въ протестантской церкви нашли также откликъ у швейцарскихъ и французскихъ послѣдователей реформатскаго исповѣданія. *Ульрихъ Цвингли* (1484—1531), швейцарскій реформаторъ, относился къ музыкѣ довольно холодно, но *Іоганнъ Кальвинъ* (1509—1564) вполнѣ раздѣлялъ воззрѣнія Лютера на необходимость новой богослужебной музыки. Несомнѣнное значеніе для простой гармонической обработки хорала имѣлъ псалтырь французскихъ кальвинистовъ, получившій также извѣстное распространеніе въ Германіи. Первая поэтическая транскрипція псалмовъ на фран-

У. Цвингли.

І. Кальвинъ.

цузскій языкъ была сдѣлана *Клеманомъ Маро*, и музыкально псалмы эти исполнялись во Франціи на распространенныя свѣтскія мелодіи. Современникъ Моро, *Теодоръ Бэза* докончилъ его работу, и полный псалтырь на французскомъ языкѣ былъ изданъ въ 1565 году съ мелодіями, которыя были сочинены *Франкомъ* и *Буржуа*, а отчасти быть можетъ и самимъ Маро, въ четырехголосной обработкѣ *Клода Гудимеля* (1505—1572), французскаго мастера, гугенота. Этотъ сборникъ псалмовъ былъ принятъ кальвинистами и впослѣдствіи переиздавался неоднократно. Гармонизація Гудимеля чрезвычайно проста, и, повидимому, предназначалась служить органнымъ аккомпанементомъ хоровому пѣнію общины. Въ томъ же 1565 году французскій псалтырь былъ переведенъ на нѣмецкій языкъ нѣкіимъ профессоромъ юристомъ *Лобвассеромъ* и надолго сохранился въ обиходѣ нѣмецкихъ протестантовъ вмѣстѣ съ мелодіями въ обработкѣ Гудимеля. Кромѣ гудимелевскаго псалтыря существовала еще другая пятиголосная обработка тѣхъ же мелодій, принадлежащая *Клодену Лежену* (1530—1564) и превосходившая первую редакцію простотой и ясностью гармонизаціи.

Гугенотскіе псалмы.

Сборникъ Лежена.

Во второй половинѣ XVI столѣтія Германія была гораздо бѣднѣе крупными музыкальными талантами, чѣмъ в первой. Едва ли можно насчитать нѣсколько крупныхъ именъ достойныхъ итальянскихъ мастеровъ того времени. Разсадниками музыкальной культуры были, такъ-называемые, кантораты при большихъ ученыхъ школахъ въ Лейпцигѣ, Магдебургѣ, Мюльгаузенѣ, Люнебургѣ, а также придворныя капеллы мюнхенская, дрезденская. Наряду съ именемъ Орландо ди Лассо, жившаго въ Мюнхенѣ, обычно называютъ *Якова Галлуса* (1550—1590) не менѣе крупнымъ мастеромъ. Галлусъ оставилъ большое музыкальное наслѣдіе, несмотря на то, что скончался онъ въ сравнительно раннемъ возрастѣ, сорока лѣтъ отъ роду. Традиція долгое время называла его нѣмецкимъ Палестриной безъ достаточныхъ къ тому основаній. Согласно новѣйшимъ изслѣдованіямъ Галлусъ не получилъ систематическаго музыкальнаго образованія, обстоятельство, сильно отозвавшееся на его композиторской техникѣ. Но у Галлуса есть большая историческая заслуга: онъ былъ однимъ изъ первыхъ композиторовъ, перенесшихъ пріемы венеціанскаго письма на сѣверъ, ибо, будучи уроженцемъ южной Австріи, примыкающей къ венеціанской области, онъ уже въ дѣтствѣ впиталъ въ себя элементы венеціанской церковной музыки. Крупнѣйшее произведеніе Галлуса «Opus musicum» было издано между 1584 и 1590 годами и даетъ полное представленіе о ея авторѣ. Его сила заключается, главнымъ образомъ, въ интенсивномъ колоритѣ вокальныхъ произведеній, который онъ унаслѣдовалъ отъ своихъ венеціанскихъ учителей. Нѣкоторые изъ моттетовъ Галлуса, какъ напримѣръ, «Ecce quomodo moritur», получили всемірную извѣстность, и въ нихъ дѣйствительно чувствуется большой розмахъ творческой фантазіи. Не перечисляя всѣхъ болѣе или менѣе замѣтныхъ нѣмецкихъ композиторовъ конца XVI столѣтія, мы остановимъ вниманіе читателя лишь на двухъ крупнѣйшихъ мастерахъ того времени: *Гансъ Лео Гасслеръ* (1564—1612), первомъ нѣмецкомъ композиторѣ, получившемъ образованіе въ Италіи, и *Іоганнесъ Эккардъ* (1553—1611). Гасслеръ былъ ученикомъ Андрея Габріели и товарищемъ Джованни. Этотъ превосходный мастеръ былъ столь же искусственъ въ контрапунктѣ, какъ замѣчателенъ своей вир-

Канторы.

Я. Галлусъ.

Лео Гасслеръ.

туозной игрой на органѣ. Итальянское вліяніе сказывается въ его латинскихъ церковныхъ пѣснопѣніяхъ, мессахъ, моттетахъ, канцонеттахъ и мадригалахъ. На службѣ протестантизма Гасслеръ далъ прекрасные образцы простой гармонической обработки церковныхъ мелодій. Вообще онъ считается однимъ изъ лучшихъ авторовъ нѣмецкихъ пѣсенъ, и особенно свѣтскихъ, изъ коихъ одна «Mein G'müt ist mir verwirrt» была впослѣдствіи принята въ качествѣ хорала въ лютеранской церкви. Главнѣйшія его произведенія: «Новыя нѣмецкія пѣсни на манеръ итальянскихъ мадригаловъ и канцонеттъ», Аугсбургъ 1596, «Райскій садъ новыхъ нѣмецкихъ мелодій» (отъ четырехъ до восьми голосовъ) (1601). «Псалмы и христіанскія пѣснопѣнія» (1607—1608). *Іоганнесъ Эккардъ*, ученикъ Орландо Лассо, свои зрѣлые годы провелъ на сѣверѣ Германіи въ Кенигсбергѣ и Берлинѣ. Онъ былъ чрезвычайно популяренъ, какъ авторъ «Прусскихъ торжественныхъ пѣснопѣній на весь годъ». Эти торжественныя пѣснопѣнія представляли собой нѣчто среднее между моттетомъ и хораломъ, съ чрезвычайно простыми и доступными мелодіями въ верхнемъ голосѣ. Для полноты обзора, но и не только для полноты, намъ слѣдуетъ упомянуть также о выдающихся теоретикахъ эпохи *Сетусъ Кальвизіѣ* (1556—1615), принимавшемъ дѣятельное участіе въ преобразованіи ученія о гармоніи и контрапунктѣ въ ученіе о гармоніи, и *Михаилъ Преторіусъ* (1571—1621), большое сочиненіе котораго «Syntagma musicum» является и въ настоящее время лучшимъ источникомъ для ознакомленія съ музыкой конца XVI и начала XVII столѣтія. Въ этомъ сочиненіи уже ясно ощущается сознаніе того поворота отъ староклассическаго стиля къ музыкальной новизнѣ, который совершился на глазахъ у Преторіуса, и съ этой точки зрѣнія онъ чрезвычайно интересенъ для насъ, какъ музыкантъ и теоретикъ, стоящій на грани двухъ эпохъ въ моментъ чрезвычайно важный и знаменательный для исторіи музыки.

I. Эккардъ.

Теоретики.

М. Преторіусъ.

Въ чемъ же заключался этотъ новый духъ? Староклассическая музыка стремилась воздѣйствовать на воображеніе слушателя главнымъ образомъ монументальной красотой своихъ звуковыхъ формъ. Идеалъ новой музыки былъ, напротивъ того, болѣе интимное, непосредственное сліяніе композитора и слушателя совмѣстнымъ переживаніемъ опредѣленныхъ творческихъ настроеній. Новая музыка была драматичнѣе по самому своему существу, и уже въ XVI вѣкѣ бродили неясныя мысли о какихъ-то новыхъ музыкальныхъ формахъ, въ которыхъ жизненная правда, правда человѣческихъ переживаній, источникъ всего драматическаго искусства, воплотилась бы въ стихіи звуковъ. Но музыка XVI вѣка служила по преимуществу, даже почти исключительно, церкви. Но и въ нѣдрахъ церкви эти, пока еще неясныя исканія музыкально-драматическаго стиля, имѣли уже свою многовѣковую исторію, какъ вся христіанская церковная служба въ концѣ концовъ проникнута была драматическимъ элементомъ.

Духъ новаго времени.

Еще въ четвертомъ столѣтіи было установлено чтеніе евангелія въ церкви и Страстей Господнихъ съ VIII и IX столѣтія. Способъ исполненія былъ обычный— григоріанскій лекціонный гласъ, рѣчи же Христа исполнялись въ евангелическомъ тонѣ. Но, начиная приблизительно съ XII столѣтія, евангеліе стало изображаться «въ лицахъ», хотя и безъ намека на какую-либо самостоятельную драматическую форму. Одинъ изъ священниковъ произносилъ нараспѣвъ рѣчи Христа, другой—разсказъ евангелиста, третій—партіи остальныхъ лицъ и

Чтеніе Страстей Господнихъ.

Участіе народа. народа. При чтеніи евангельскаго текста вплетались латинскія ритуальныя пѣснопѣнія, и такимъ образомъ община принимала сама участіе въ исполненіи этихъ примитивныхъ духовныхъ драмъ, изображавшихъ Страсти Господни.

Изъ этихъ первыхъ попытокъ драматизовать исторію жизни и воскресенія Христа въ раннюю эпоху средневѣковья возникли такъ-называемыя

Мистеріи. *мистеріи*, распространенныя и любимыя в Германіи, Франціи, Англіи, Италіи и Испаніи. Изъ-подъ сводовъ церкви они постепенно вышли на открытыя мѣста, городскіе рынки, улицы, площади. Начиная съ II вѣка эти литургическія драмы получили особенное развитіе во Франціи. Прекрасное изданіе бельгійскаго ученаго *Куссмакèра* «Drames liturgiques du Moyen Age» (Rennes 1860) даетъ намъ возможность познакомиться съ содержаніемъ и художественной структурой этихъ драмъ. Наиболѣе частая тема—«Три Маріи», наряду съ ней встрѣчаются мистеріи о Даніилѣ, поклоненіе волхвовъ, обращеніе Павла,

Ремарки. воскрешеніе Лазаря. Тексты снабжены обширными ремарками, которыя даютъ весьма ясную картину игры участвующихъ, обычно принадлежавшихъ къ числу молодыхъ священнослужителей. Тщательное вниманіе также удѣлялось и

Сцена. декорированію церкви, а главное сцены, помещавшейся передъ алтаремъ. Что касается музыкальной части, то она была очень скудна и заключалась всего лишь въ небольшой мелодіи, на которую исполнялись, конечно, безъ всякаго сопровожденія, всѣ строфы духовнаго текста. Когда драма оканчивалась, церковный хоръ заключалъ ее пѣніемъ какого-нибудь гимна, причемъ и къ послѣднему присоединялся и народъ. Такія отчасти связанныя съ богослуженіемъ, духовныя драмы мы встрѣчаемъ одновременно съ Франціей или

Мистеріи въ Германіи, Англіи, Испаніи, Италіи. нѣсколько позднѣе также въ Германіи, Англіи (Miracle Plays), Испаніи (Autos sagramentales), а также и въ Италіи, гдѣ они первоначально назывались Devozione, а впослѣдствіи получили названіе Rappresentazione sacra, подчеркивающее въ нихъ драматическій элементъ. Эти народныя духовныя представленія сохранились и послѣ XVI столѣтія. Подобныя пьесы исполнялись и на сценѣ, какъ показываетъ примѣръ «Обращенія Павла» съ музыкой *Беверини*, исполнявшагося въ 1480 году въ Римѣ.

Двѣ крупныя церковно-драматическія музыкальныя формы, которымъ

Пассія и ораторія. впослѣдствіи суждено было сыграть чрезвычайно важную роль, — *пассія* и *ораторія* пріобрѣтаютъ въ XV и XVI столѣтіи впервые художественное значе-

Хоральная пассія. ніе. *Хоральная пассія*, издревлѣ исполнявшаяся въ Страстную недѣлю въ XVII—XVIII вѣкѣ, имѣетъ характеръ, близкій къ мистеріи. «Страсти Господни» какъ въ католической, такъ и въ протестантской церкви, пѣлись цѣликомъ. Они состояли изъ разсказа евангелиста и рѣчей дѣйствующихъ лицъ. Естественно, что въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ евангельскій текстъ влагался въ уста цѣлой толпы, послѣдній исполнялся хоромъ, и отсюда былъ вполнѣ понятенъ переходъ

Многоголосныя вставки. къ многоголоснымъ вставкамъ въ музыкальный текстъ пассій. Иногда вся пассія исполнялась хоромъ; какъ на одинъ изъ наиболѣе интересныхъ образцовъ такой хоровой пассіи, мы можемъ указать на пассію *Гобрехта* (см. главу 11). Въ XVI столѣтіи мы встрѣчаемся уже съ особой формой моттетной пассіи, въ которой весь текстъ евангелія писался многоголосно, и всѣ

Моттетная пассія. партіи евангелиста, Христа, первосвященника, народа, исполнялись хоромъ. Въ этой замѣнѣ старой монотонной литургической декламаціи болѣе богатымъ

драматическими оттѣнками многоголоснымъ стилемъ опять-таки сказался тотъ духъ новаго времени, о которомъ мы говорили выше. Но вмѣстѣ съ тѣмъ свершился и выходъ хоральной пассіи изъ состава церковнаго богослуженія римской церкви. Она теряетъ свой литургическій характеръ и образуетъ, подобно мотетту, самостоятельную церковно-художественную форму. Пассія Оберехта сдѣлалась образцомъ для позднѣйшихъ композиторовъ XVI столѣтія. Изъ числа ихъ необходимо отмѣтить латинскую пассію *Якова Галлуса*, *Людовика де Викторія*, нѣмецкія—*Клеменса Стефани*, *Антоніо Скандеяусъ* (1517—1580), *Іоахима Бургка* (1566—1610). За ними въ XVII столѣтіи слѣдовалъ великій мастеръ нѣмецкой пассіи *Генрихъ Шюцъ*, а въ XVIII вѣкѣ геніальный *Себастіанъ Бахъ* возвелъ драматическую пассію на высоту, послѣ него уже не превзойденную.

Пассія XVI столѣтія.

Шюцъ и Бахъ.

Другая важная музыкально-драматическая форма—всецѣло порожденіе XVI столѣтія—*ораторія* имѣетъ согласно преданію слѣдующую исторію. Какъ извѣстно, католическая церковь въ началѣ XVI столѣтія переживала глубокій кризисъ, грозившій ей полной потерей ея вліянія на широкія массы. Вопросъ о привлеченіи этихъ колеблющихся массъ и подчиненіи ихъ прежнему непререкаемому авторитету католической церкви былъ для нея вопросомъ жизни и смерти. Ревнители католичества стали устраивать религіозныя собесѣдованія, въ молитвенныхъ залахъ монастырей (ораторіяхъ) собесѣдованія на религіозныя темы, имѣвшія цѣлью отвлечь народъ отъ свѣтскихъ удовольствій и возбудить въ немъ интересъ къ религіознымъ темамъ. Собесѣдованія эти обыкновенно устраивались во время великаго поста, когда запрещены были всякія свѣтскія развлеченія. Организаторомъ такихъ бесѣдъ въ XVI вѣкѣ былъ священникъ *Филиппо Нери* (1515—1595), проявившій такой блестящій проповѣдническій талантъ, что его духовныя бесѣды стали привлекать все большее и большее количество слушателей и обратились въ концѣ концовъ въ постоянное религіозно-просвѣтительное общество, утвержденное въ 1775 году папой Григоріемъ XIII подъ названіемъ «Congregazione dell Oratorio». Чтобы придать собранію бо́льшую торжественность и бо́льшій интересъ, Нери привлекъ къ нимъ вскорѣ и музыкантовъ, причемъ онъ вошелъ въ соглашеніе съ папскимъ капельмейстеромъ *Анимуччіа*. Анимуччіа написалъ для этихъ богослужебныхъ собраній нѣсколько несложныхъ гимновъ въ старинной формѣ *лаудъ*, извѣстныхъ уже въ католической церкви съ XII вѣка. Эти лауды имѣли цѣлью привести слушателя въ религіозно-созерцательное настроеніе возможно болѣе понятной и доступной массѣ музыкой. Впослѣдствіи конгрегація издала сборникъ такихъ духовныхъ лаудъ (Libri delle laudi spirituali) въ 1577, 1583 и 1591 году. Уже во второмъ сборникѣ лаудъ совершается интересный шагъ въ ихъ музыкальномъ развитіи. Анимуччіа вводится хоровая лауда, разработанная пріемами тогдашняго контрапунктическаго искусства. Авторъ самъ объясняетъ это нововведеніе желаніемъ угодить музыкальному вкусу болѣе просвѣщенныхъ любителей, которые стали посѣщать охотно эти религіозныя собранія. По смерти Анимуччіа въ 1571 году его мѣсто занялъ Палестрино, который продолжилъ работу своего предшественника. Но отъ скромныхъ лаудъ до созданія самостоятельной формы ораторіи необходимо было совершить еще значительный шагъ.

Ораторія.

Возникновеніе ораторіи.

Ф. Нери.

Лауды.

Хоровая лауда.

Этотъ шагъ былъ сдѣланъ въ самомъ началѣ какъ разъ на порогѣ XVII столѣтія, и самому Филиппу Нери, канонизованному за свои услуги церкви, не суждено было дожить до этого важнаго момента. Событіемъ огромной художественной важности было первое драматическое исполненіе первой ораторіи въ современномъ смыслѣ слова, «Представленія души и тѣла» «Rappresentatione di animo e di corpo» Эмиліо Кавельере, въ залѣ конгрегаціи, основанной Нери. Событіе это было музыкально подготовлено особой формой лаудъ діалогическаго характера, которыя были въ ходу на религіозныхъ собраніяхъ самаго конца XVI столѣтія. Эти діалогическія лауды имѣли своимъ содержаніемъ библейскіе эпизоды: «Жертвоприношеніе Исаака», «Поклоненіе волхвовъ», «Изгнаніе изъ рая», «Давидъ и Голіафъ», «Іисусъ и самаритянка», и, что чрезвычайно важно, въ нихъ не только содержался діалогъ дѣйствующихъ лицъ, но и повѣствовательная часть, исполнявшаяся хоромъ.

Представленіе души и тѣла» Э. Кавельере. Діалогическія лауды.

1600 годъ въ исторіи музыки.

Мы подошли къ самой грани XVII столѣтія. Отсюда для насъ открываются совершенно новыя музыкальныя перспективы. 1600 годъ—есть годъ въ высокой степени знаменательный для исторіи музыки. Старое многоголосное искусство достигло своей высшей точки развитія. Основные ея элементы—церковные тона, контрапунктъ, мензура, григоріанское пѣснопѣніе, старая народная пѣсня, исчерпали свои творческія возможности и закончили кругъ своего бытія. Полифоническое искусство нидерландцевъ, достигнувъ предѣла своей изощренности, подготовило почву для величаваго, но и менѣе сложнаго стиля Палестрины. Съ конца XVI столѣтія въ Италіи обозначается новое движеніе, которое и привело къ созданію новаго музыкальнаго стиля. Это движеніе вдохновляется исканіемъ большей простоты и естественности музыкальнаго выраженія. Надъ лучшими музыкальными умами эпохи рѣетъ мечта о возсозданіи того чудеснаго искусства чистой человѣчности, которое однажды, въ золотой вѣкъ, въ эпоху античныхъ трагиковъ, осуществлено было полностью. Въ слѣдующемъ отдѣлѣ нашей книги читатель увидитъ, какой творческій смыслъ вдохнули въ искусство эти идеи музыкальнаго гуманизма. Имъ принадлежало будущее.

Смѣна стараго искусства.

Музыкальный гуманизмъ.

Литература къ главѣ четырнадцатой.

Мастера протестантской церкви. *K. v. Winterfeld.* Der evangelische Kirchengesang. (Берлинъ, 1843—1847. 3 тома). *Joh. Zahn.* Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder (Гютерсло. 1888—1895. 6 т.). *I. Moser.* Geschichte der deutschen Musik bis zum 30-jährigen Krieg. (Лейпцигъ, 1920). *R. Wulckow.* Luther und die Musik. 1883. *S. Kümmerle.* Encyclopedie d. evang. Kirchenmusik (1888—1895 4 т.).

Драматическій элементъ въ старохристіанской литургіи; Мистеріи. Пассіи. *H. Alt.* Theater und Kirche. (Берлинъ, 1846). *O. Kade.* Die ältere Passionscomvposition (Гютерсло, 1893). *Du Méril.* Origines latines du Theâtre moderne, 1849. *Mone*, Schauspiele des Mittelalters, 1846. *Schletterer.* Das deutsche Singspiel, 1863. *Schubiger.* Musicalische Spezilegien, 1876. *Milchsack.* Die Oster und Passionspiele, 1880.

Ораторія. *R. Schlecht*, Geschichte der Kirchenmusik, 1892. *Guido Pasquetti.* L'oratorio musicale in Italia (Флоренція, 1906). *Domenico Alaleona.* Studii sulla storia dell'oratorio musicale in Italia. (Туринъ, 1908). *O. Wangemann.* Geschichte des Oratoriums. Лейпцигъ, 1882. *Arnold Schering.* Geschichte des Oratoriums. (Лейпцигъ 1911). *О Филиппо Нери: G. Marciano.* Memorie historiche della Congregatione dell'Oratorio. (Неаполь 1693—1702. 5 т.).

О Гудимелѣ. *M. Brenet.* Claude Goudimel. (Парижъ 1898).

Хронологическія таблицы къ исторіи музыки до конца XVI столѣтія.

ДРЕВНІЙ МІРЪ
(до Рождества Христова).

Китайцы.	Индійцы.	Египтяне.	Ассиріяне и вавилоняне.	Евреи.	Греки.
Китайцы—единственный изъ современныхъ народовъ, сохранившій въ неприкосновенности культовыя мелодіи чрезвычайно древняго происхожденія. Въ основѣ этихъ мелодій лежитъ *пяти*-ступенная гамма. Въ серединѣ второго тысячелѣтія до Р. Х. принцемъ Цай Юнъ введена была *семи*-ступенная гамма. Музыкальные инструменты: *духовые* — Ю (прямая флейта), тше (продольная флейта), сіао (флейта Пана), каонъ (родъ гобоя), шэнъ (сложный духовой инструментъ органообразнаго характера). *струнные*—цинь (цитрообразный), многочисленная группа *ударныхъ*. *Нотное письмо* — при помощи іероглифическихъ знаковъ; въ новое время—особыя обозначенія ритма.	Индійская музыка развивалась подъ вліяніемъ монголовъ и арабовъ. Теорія индійской музыки отличается сложностью своихъ построеній (гамма теоретически дѣлится на 22 части). Національный инструментъ индійцевъ — *вина*, родъ цитры, струны которой покоятся на 18 подставкахъ. Чрезвычайно интересно отмѣтить фактъ появленія у индійцевъ старѣйшаго смычковаго инструмента раванастрона (серинды). Въ *нотописи* отдѣльные тоны обозначаются слогами.	Памятниками египетскаго музыкальнаго искусства служатъ изображенія инструментовъ и музыкальныхъ жанровъ на гробницахъ, стѣнахъ дворцовъ и т. д., а также немногіе дошедшіе до насъ экземпляры музыкальныхъ инструментовъ. Египетскіе *музыкальные инструменты*: *струнные* — бунимъ (арфа), наблъ (лютня), *духовые* — флейта мемъ (продольная), *ударные*—трещетки, систръ. О теоріи музыки египтянъ почти ничего неизвѣстно. Есть, однако, предположеніе, что она знакома была древнимъ грекамъ.	Среди ассиро-вавилонскихъ *музыкальныхъ инструментовъ* замѣчательна *самбика*, арфообразный инструментъ, на которомъ играли, ударяя плектромъ по струнамъ. Ассирійскаго происхожденія также *лира*.	Музыка у евреевъ имѣла исключительно религіозно-богослужебный характеръ. Источникомъ для знакомства съ древнееврейской музыкой служитъ Библія. *Музыкальные инструменты*: *струнные* — арфа, киноръ (родъ лиры). *духовые* — трубы, металлическія и изъ бараньяго рога (шофаръ). Въ побиблейское время у евреевъ выработалась система знаковъ подъ и надъ буквами текста, игравшая роль музыкальной нотаціи.	О музыкѣ грековъ мы знаемъ, благодаря многочисленнымъ работамъ греческихъ теоретиковъ и обладаемъ также ключемъ къ ихъ нотной системѣ. Число музыкальныхъ памятниковъ, до насъ дошедшихъ, не велико—всего шесть (ода Пиндара, отрывокъ изъ трагедіи Еврипида «Орестея», сколіонъ Сейкиля, два гимна Аполлону, три гимна Месамеда и Діонисія, отрывокъ школы для кифары). Исторія греческой музыки дѣлится обычно на *пять* періодовъ. *9 — 8 стол. Первый и второй* періоды. Терпандръ — создатель формы комоса, Олимпъ, полумиѳическій основатель школы авлетовъ, Тиртей. Олимпійскіе игры съ 776 года. Главенство Спарты. *7—5 стол. Третій и четвертый* періодъ. Въ *шестомъ* вѣкѣ высокаго расцвѣта достигаетъ *лирическая* поэзія грековъ: Сапфо (628—568), Анакреонъ, Пиндаръ (522—442); зарождается также *теорія* музыки—Пиѳагоръ (580—500). Великіе греческіе трагики: Эсхилъ (526—405), Софоклъ (496—405), Еврипидъ (484—406). Главенство Аѳинъ. *4-2 стол. Пятый* періодъ. Постепенное вырожденіе греческой музыки. Хоръ теряетъ свое прежнее значеніе. Эпоха виртуозовъ. *2 стол.* Гимны Аполлону. Изобрѣтеніе *гидравлическаго органа*.

СРЕДНІЕ ВѢКА.

А. Отъ I—IV столѣтія по Рожд. Хр.

Сто-лѣтія.	Евреи.	Греки.	ПРАХРИСТІАНСКАЯ МУЗЫКА.	
			Востокъ.	Западная церковь.
I стол.	Богослужебная музыка евреевъ имѣла значительное вліяніе на прахристіанскую музыку. 79 г. — разрушеніе второго храма.	Преобладаніе теоретической мысли надъ живымъ музыкальнымъ творчествомъ. Музыкально-драматическія представленія въ Греціи, Римѣ и Александріи до VI столѣтія. Образованіе діонистическихъ обществъ. Плутархъ 50—120.		
II стол.		Клавдій Птоломэй. Аристидъ Квинтиліанъ.		Выработка формъ христіанской богослужебной музыки началась во *второмъ* столѣтіи и совершалась подъ сильнымъ вліяніемъ древнееврейскаго синагогальнаго пѣнія.
III стол.		Аѳиной. Гимны Месомеда.		
IV стол.		Алипій (Александрія). Конецъ олимпійскихъ игръ въ 394 году.	Ефремъ (Ефраимъ) Сиринъ (306—379), творецъ гимновъ восточной церкви. Василій Великій (329—379).	Амвросій Миланскій (333—397), авторъ гимновъ, устанавливаетъ четыре автентическихъ церковныхъ лада. Блаж. Августинъ (354—430). Основаніе школы церковныхъ пѣвцовъ въ Римѣ папой Сильвестромъ I (314—337). Лаодикійскій соборъ устанавливаетъ порядокъ богослуженія, согласно которому вводится особый хоръ пѣвцовъ (376).

Б. Отъ V до X столѣтія.

Сто-лѣтія.	Арабы и персы.	Византія.	Западная церковная музыка.
V стол.	Своими смычковыми инструментами арабы оказали несомнѣнное вліяніе на развитіе музыкальной культуры запада.	Романъ Сладкопѣвецъ.	Первыя болѣе точныя свѣдѣнія о schola cantorum (школа церковнаго пѣнія) въ Римѣ при папѣ Гиларіи I.
VI стол.			Аницій Манлій Торкватъ Северинъ *Боэцій* (475—524).
VII стол.	Свѣтская музыка арабовъ—подъ сильнѣйшимъ вліяніемъ персовъ. Выработка арабо-персидскаго стиля. Богато развитое музыкальное творчество. Періодъ процвѣтанія.		Папа Григорій I (591—604). Григоріанское церковное пѣніе. Система *восьми* церковныхъ ладовъ. Возникновеніе *невмъ* (особыхъ крюковъ, обозначавшихъ не отдѣльныя ноты, а цѣлыя группы). Основаніе С. Галленской обители. Латинская *свѣтская* пѣснь на побѣду Клотара II (662). Распространеніе григоріанскаго церковнаго пѣнія за предѣлы Италіи. Пѣвческія школы въ Мецѣ, Турѣ, Рейхенау. Петръ и Романъ.
VIII стол.	Арабскій теоретикъ Халилъ (ум. 776), авторъ книги о метрахъ и тонахъ.	Іоаннъ Дамаскинъ (700—754), реформаторъ тональной системы и нотнаго письма. Осмогласіе.	
IX стол.		Θеофилъ (829—842), творецъ церковныхъ гимновъ.	С. Галленская школа. Ноткеръ Бальбулъ (840—912). Возникновеніе *секвенцій* и *тропъ* (Туотило). Развитіе невменнаго письма. С. Галленскій антифонарій. Флаккъ Алькуинъ—первый теоретикъ церковныхъ ладовъ. Зарожденіе литературныхъ драмъ съ музыкой. Нѣмецкая свѣтская пѣснь о побѣдѣ надъ норманнами (882).
X стол.	Альфаараби (900—950), знатокъ греческой музыкальной теоріи, пытается ввести ее на своей родинѣ.		Авреліанъ Реоменскій. Гукбальдъ (842—903). Обозначеніе церковныхъ ладовъ античными названіями. Musicae enchiriadis. Теорія органума. Примитивное *многоголосіе* (первыя свѣдѣнія о возникновеніи многоголосія на сѣверѣ, въ Англіи). Буквенное нотное письмо «Дасійная» нотація.

В. Отъ XI до XIII столѣтія.

Постепенное развитіе многоголосія. Путемъ послѣдовательнаго противоположнаго движенія во второмъ голосѣ органумъ постепенно обращается въ дискантъ. Время господства дисканта—XII и XIII столѣтія. Отъ органума дискантъ отличался тѣмъ, что 1) мелодія, положенная въ основу пьесы, находилась преимущественно въ нижнемъ голосѣ (тенорѣ) и 2) на одну ноту данной мелодіи допускается нѣсколько нотъ контрапункта. Развитіе ритмики дисканта требуетъ знаковъ для длительности тоновъ и приводитъ къ изобрѣтенію мензуральнаго письма.

Столѣтія.	Византія.	Италія.	Франція.	Германія.	Англія.
XI стол.	Упадокъ церковной музыки, вслѣдствіе отступленія отъ строгихъ требованій стиля.	Гвидо д'Ареццо (995 — 1050). Четырехлинейная система. Начало сольмизаціи Діафонія. Миланскій трактатъ. Развитіе ученія объ органумѣ.	Появленіе рыцарей-поэтовъ, «трубадуровъ» въ Провансѣ. Пробужденіе ритмическаго чувства и освобожденіе отъ подавляющаго авторитета греческой теоріи.	Германъ Контрактусъ (1013—1054)—*интервальное* нотное письмо. Писатели о музыкѣ: Ноткеръ Лабео, Эккардъ, Випо, Берно, аббатъ Рейхенау (1008—1048).	Англія, согласно новѣйшимъ изслѣдованіямъ, является родиной многоголосной музыки. Уже въ очень раннюю эпоху, вѣроятно въ концѣ 12 столѣтія, здѣсь входитъ въ употребленіе параллельное движеніе второго и третьяго голоса *терціями* и *секстами* къ главному, *фобурдонъ*. Примитивная форма фобурдона «*гимель*»—двухголосное пѣніе.
XII стол.			Старѣйшіе трактаты о дискантѣ. Магистеръ Перотинъ Великій и Леонинъ. Мензуральное нотное письмо. Парижъ — центръ большой музыкальной школы. Первыя 4-голосныя композиціи. Трубадуры: Вильгельмъ де Пуатье, Шателенъ де Куси.	Духовныя народныя пѣсни. Старѣйшій образецъ нѣмецкой «дневной» пѣсни (alba) Дитмара фонъ Эйста. Старѣйшій нѣмецкій поэтъ лирическихъ сентенцій (Spruchdichter) «старый» Шперфогель. Реймаръ Старикъ.	Іоганнъ Котоній. Іоганнъ Гарландіа (1190—1250). Его сочиненія содержатъ старѣйшіе слѣды «sights» англійскихъ дискантистовъ, а музыкальный словарь, имъ изданный, содержитъ очень важныя свѣдѣнія о старинныхъ музыкальныхъ инструментахъ.

13 стол.	Возникновеніе новой системы византійскаго письма **Іоганна Кукузеля.**	**Петръ де Круце** — одинъ изъ основателей италіанскаго мензуральнаго письма. **Маркеттъ Падуанскій.** **Петръ Казелла**, первый композиторъ *мадригаловъ.*	Труверы (сѣв. Франціи): **Тибо Наваррскій** (1201-1253), **Адамъ де ля Галь** (1240—1287). **Франко Парижскій**—творецъ мензуральной теоріи. *Многоголосный мотетъ, рондель*—прототипъ канона и фуги.	Нѣмецкіе «миннезингеры» (пѣвцы любви): **Рейнгардтъ ф. Гагенау** († 1207), **Вольфрамъ ф. Эшенбахъ** († въ первой половинѣ 13 ст.), **Вальтеръ фонъ деръ Фогельвейде**, **Нейтгардтъ ф. Рейенталь** († 1240), **Ульрихъ фонъ Лихтенштейнъ** (1200—1276). Состязаніе пѣвцовъ па Вартбургѣ. 1207. **Франко Кельнскій**, основатель новаго ученія объ интервалахъ. Основаніе братства св. Николая въ Вѣнѣ (1288).	1222. «Лѣтній» канонъ—первый образецъ высокоразвитаго народнаго многоголосія. **В. Одингтонъ** (ум. 1315), бенедиктинецъ изъ Эвесгейма, авторъ чрезвычайно важнаго трактата, содержащаго первую мотивацію *консонантности терціи.*

Музыкальные инструменты до конца 13 столѣтія.

Духовые: трубы, рога, флейты поперечныя. *Клавишные:* органъ (до середины 9 стол. *гидравлическій*).	*Струнные:* Ribeca, Ribeba (вліяніе арабовъ, владѣвшихъ Сициліей), арфа, лютня, гитара, теорба.	*Струнные:* Crout, Rote, Vielle, Gigue. Арфа, лютня. *Духовые:* флейты, chalmeau и т. д.	*Струнные:* Krouth, Rotte, Viedel, Geige. Арфа, псальтеръ, цитра, лютня. *Духовые:* Рога, цинкъ, флейты простыя и двойныя, свирѣль, букцина. *Клавишные:* органиструмъ, органъ.	*Струнные:* кротта, арфа и т. д. *Духовые:* волынка, свирѣль и т. д. *Клавишные:* органъ, органиструмъ.

Г. 14 столѣтіе.

Эпоха пѣсни съ инструментальнымъ аккомпаниментомъ. Освобожденіе мензуральной музыки отъ исключительнаго господства трехдольнаго размѣра. Искусство канона. Новое ученіе о музыкѣ, родиной котораго является Флоренція. Новыя формы свѣтской музыки.

Усовершенствованіе струнныхъ инструментовъ (семейство віолъ). Изобрѣтеніе клавихорда.

Италія.	Франція.	Германія.	Англія.
Декретъ папы Іоанна XXII противъ дискантa и мензуралистовъ (1324).	Реформа многоголоснаго стиля. *Запрещеніе параллельныхъ квинтъ и октавъ.*	Послѣдній миннезингеръ, Генрихъ Фрауенлобъ (+ 1318).	Іоганнъ де Мурисъ (1320—1350 въ Оксфордѣ)—защитникъ «ars antiqua»
«Ars nova» во Флоренціи. Джованни да Каччіа. Франческо Ландино (1327—1397).	Филиппъ де Витри (1291—1360) и обоснованіе правилъ «ars nova».		
Расцвѣтъ художественнаго *мадригала* (большей частью двухголоснаго), сопровождаемаго инструментами, трехголосной *каччіи* и италіанской *баллады.*	Юліанъ (Іоганнъ) де Мурисъ, сотрудникъ Филиппа де Мурисъ, ректоръ Сорбонны Гильомъ де Машо (1284—1370). Четырехголосная месса Машо. 1364. Месса Турнэ.	Образованіе городскихъ музыкантскихъ хоровъ.	Организація менестрелей въ Англіи.
Композиція мессы въ новомъ стилѣ.	Развитіе четырехголоснаго мотета съ французскимъ и латинскимъ текстомъ.	Переводъ латинскихъ гимновъ на нѣмецкій языкъ.	Король Генрихъ V вводитъ хоръ бардовъ въ церковное богослуженіе (1360).
Композиторы: Якопо де Болонья, Бартоломео де Падуа, Бартоломео де Бононіа, Гироделлусъ де Флоренція.	Образованіе корпораціи музыкантовъ. 1330.	1387. Императоръ Карлъ IV даруетъ право герба мейстерзингерамъ.	
Возвращеніе папы изъ Авиньона 1375.	Плѣненіе папъ въ Авиньонѣ (1309—1375).		
	Появленіе названія «контрапунктъ».	Іоганнъ Зальцбургскій монахъ—созданіе народныхъ церковныхъ пѣсенъ (рукопись Мондзее).	

Д. 15 столѣтіе.

Расцвѣтъ контрапункта. Къ прежнимъ церковнымъ формамъ присоединяется *месса*, построенная по единому плану съ сохраненіемъ одного «cantus firmus» во всѣхъ ея частяхъ. Представителями новаго стиля являются въ первую очередь композиторы *англійской* школы, передавшіе свое искусство *нидерландскимъ* мастерамъ. Въ концѣ столѣтія О. Петруччи изобрѣтаетъ *нотопечатаніе*, дающее возможность быстраго распространенія музыкальныхъ произведеній.

Изобрѣтеніе органной педали. Дальнѣйшее усовершенствованіе струнныхъ инструментовъ. Изобрѣтеніе *тромбона* и усовершенствованіе трубы.

Италія (Испанія).	(Франція) Нидерланды.	Германія.	Англія.
Широкое распространеніе *фротоллы*, свѣтской многоголосной пѣсни любовнаго или шутливаго содержанія. Италіанская *баллада*. *Кодексъ Скварчіалуппи*, содержащій многочисленныя композиціи итальянскихъ *органистовъ*. Изобрѣтеніе *нотопечатанія* О. Петруччи (1498). *Теоретики:* Іог. Тинкторисъ (1446—1511), ученіе о композиціи, древнѣйшій изъ существующихъ музыкальныхъ словарей (1475). Францескино Гафоръ (1451—1522), высокочтимый учитель 15-го стол. «Practica musica» (1496). **Испанія.** Расцвѣтъ художественной пѣсни съ инструментальнымъ сопровожденіемъ. Хуанъ дель Энциніа (1469—1537), Лопесъ де Мендоза (1398—1457). Испанская *баллада*. Рамосъ де Пареха (1440—1521).	*Первая нидерландская* школа. Дюфэ (1400—1474) и Жилль Беншуа (1400—1464), ученики Дёнстэпля. Широкое использованіе пріема *постепенно вступающихъ голосовъ*. Іоганнъ Грассаръ, Никола Гренонъ. Созданіе законченнаго типа мессы. Антуанъ Бюнуа (+1460 въ Лиллѣ), авторъ свѣтскихъ канцонъ, мессъ и мотеттовъ. *Вторая нидерландская* школа. Жанъ Океге мъ (1430—1495), ученикъ Дюфе, глава школы, при которой искусство имитирующаго контрапункта достигло высшаго совершенства. Я. Гобрехтъ (1450—1505), творецъ первой четырехголосной *пассіи*. Лаозе Компэръ, Гаспаръ ванъ Вербеке, Филиппъ Каронъ, Пьеръ де ля Рю и др. (перечисленные въ текстѣ). Во *Франціи* расцвѣтъ *трех*голоснаго рондо, часто въ формѣ канона. *Третья нидерландская* школа во главѣ съ *Жоскиномъ Депрэ*, величайшимъ композиторомъ 15 ст. (1450—1522).	Расцвѣтъ народной пѣсни. Лохгеймскій пѣсенникъ. Стиль нѣмецкихъ композиторовъ 15 ст. отличается тяготѣніемъ къ гармоническому полногласію. Важнѣйшіе нѣмецкіе композиторы 15 ст.: Освальдъ фонъ Волькенштейнъ (1377—1415). Генрихъ Исаакъ (+1517). Генрихъ Финкъ (+1513). Адамъ фонъ Фульда (+1500), выдающійся теоретикъ. Расцвѣтъ школы *мейстерзингеровъ* (Страсбургъ, Аугсбургъ, Нюренбергъ, Мюнхенъ). Старѣйшая нѣмецкая *органная* табулатура «Fundamentum organisandi» (1455) Конрада Паумана (1410—1473). Великій органистъ 15 стол. Пауль Гофгеймеръ (1459—1539).	Джонъ Дёнстэпль (+1453 въ Лондонѣ), глава англійской школы, создатель новаго композиціоннаго стиля мессы и парафразъ церковныхъ пѣсенъ. Композиторы эпохи Дёнстэпля: Лайонель Пауеръ, Іог. Алэнъ, Іог. Бенеттъ, Бедингэмъ, Маркгэмъ, Стэндли. Теоретики: Чильстонъ и Лайонель Пауеръ—ученіе о фобурдонѣ и гимелѣ. Вильгельмъ монахъ (Gulelmus Monachus) подробно излагаетъ теорію англійскаго дисканта.

Ж. 16 столѣтіе (до 1550 года).

Характернымъ для первой половины 16 столѣтія—суженіе роли музыкальныхъ инструментовъ въ смѣшанныхъ вокально-инструментальныхъ композиціяхъ и переходъ къ чисто вокальному стилю a capella. Центральными личностями въ области музыкальнаго творчества для первой четверти вѣка являются Жоскинъ Депрэ, для второй—Вилларть и Жаннекэнъ.

Реформа церкви Лютеромъ вызвала также новое движеніе въ музыкѣ, направленное къ сближенію церковной музыки (хорала) съ народной пѣснью. Въ домашней музыкѣ большое распространеніе получаютъ пьесы для *лютни*. Первыя нотопечатныя книги.

Италія.	Испанія.	Нидерланды (Франція).	Германія.	Англія.
Важнѣйшимъ центромъ этого періода является **Венеція**. Основатель *венеціанской* школы, имѣвшей большое значеніе для перехода музыкальной гегемоніи отъ нидерландцевъ къ италіанцамъ, былъ *Адріанъ Вилларть*. Для этой школы характерно болѣе свободное, чѣмъ прежде, истолкованіе тональности, примѣненіе *хроматизмовъ*, и т. д. Важнейшіе ученики Вилларта: Чиприано де Роре, Бальтазаръ Донато, К. Порта, Андреа Габріели. Теоретики: Людовико Фольяно «Musica theorica» (1529), Генрихъ Глареанъ «Dodecachordon» (ученіе о двѣнадцати церковныхъ тонахъ) 1547. П. Аронъ.	Кристобалъ Моралесъ, авторъ 4 и 5 глас. мотеттовъ и т. д. Бартоломео Эскобедо. Лютнисты: Луисъ Миланъ (1536), Луисъ де Нарбесъ (1538), Алонсо де Мударра (1546), Энрикъ де Вилльдерабапъ (1546), Діего Писадоръ.	*Третья* нидерландская школа во главе съ Жоскиномъ Депрэ. Три книги мессъ Депрэ въ изданіи Петруччи (1503). Антонъ Брюмель, Февэнъ, Жакъ Мутонъ (+1522), Бенедиктъ Дуцисъ. *Четвертая* нидерландская или *венеціанская* школа: Адріанъ Вилларть (+1562), съ 1527 г капельмейстеръ собора С. Марко в Венеціи. Клеманъ Жаннекэнъ (+1560)—авторъ французскихъ канцонъ и хоровыхъ композицій программнаго характера. Его произведенія являются родомъ музыки совершенно новымъ для своего времени и могутъ быть поставлены въ параллель съ италіанскими мадригалами. Клеменсъ пе папа (1500—1558), авторъ превосходныхъ церковныхъ композицій. Французскіе авторы *канцонъ:* Ѳома Крекильонъ, Пьерръ Сертонъ, Клодъ де Сермиси, Жанъ Куртуа. Издатели. П. Аттеньянъ (съ 1527).	Расцвѣтъ германской многоголосной пѣсни. Нѣмецкіе контрапунктисты: Людвигъ Земфль, лучшій нѣмецкій контрапунктистъ 16 стол. (1492—1555). Леонгардтъ Памингеръ (1495—1567). Сикстъ Дитрихъ (1490—1542). Арнольдъ ф. Брукъ (+1545). Стефанъ Магу. Маттіасъ Эккель. *Протестантскіе* церковные композиторы: Мартинъ Лютеръ (1483—1546). Іоганнъ Вальтеръ (1496—1555). Георгъ Рау, композиторъ и нотопечатникъ (1488—1548). Нѣмецкіе лютнисты: Гансъ Герле (1532), Гансъ Кейзидлеръ (1536), Юденкуннигъ, Гансъ Яковъ Веккеръ (1552), Оксенкунъ (около 1550). Органисты: П. Гофгеймеръ. Теоретики: Фирдунгъ («Musica getuscht und ausgezogen», Базель 1511), Мартинъ Агрикола («Musica instrumentalis», Виттенбергъ 1529), Георгъ Рау «Enchiridion» (1518), Себальдъ Гейденъ «Ars canedi» (1517).	Робертъ Ферфаксъ, органистъ, собиратель произведеній англійскихъ мастеровъ. Джильбертъ Банистръ. Marbeck (Boock of common prayer 1550).

3. 16 столѣтіе (съ 1550—1600).

Золотой вѣкъ **вокальной** многоголосной музыки. Главенство италіанцевъ. Расцвѣтъ **мадригала** въ Италіи и Англіи. На ряду съ этимъ зарожденіе самостоятельной **инструментальной** музыки въ связи съ улучшеніемъ музыкальныхъ инструментовъ. **Клавишные инструменты** пріобретают большое значеніе въ музыкальной жизни. Англійскіе вирджинэлисты. Первые мастера скрипки въ Италіи и Германіи. Высокій расцвѣтъ музыкальной теоріи. Основаніе консерваторій въ Италіи. Зарожденіе **ораторіи.**

Италія (Испанія).	Германія.	Франція и Нидерланды.	Англія.
Римская школа. **Пьерлуиджи да Палестрина** (1514—1591). Тридентскій соборъ 1561. Месса папы **Марчелло.** 1565. Анимуччіа (†1570), Томмазо Людовико да Витторіа (1540—1613), Джованни Марія Нанино (1545—1571)—мастера *палестриновскаго* стиля. **Венеціанская** школа: *Органисты:* Парабоско, Аннибале Падовано, Клаудіо Меруло (1533—1604). Андреа Габріели (1510—1586), Джованни Габріели (1557—1612) — величайшіе мастера венеціанской школы. Вальтасаръ Донато, Джованни Кроче (1560—1609). *Мадригалисты:* Лука Маренціо (1550—1599), Джезуальдо (1560—1614), К. Феста, Гастольди, П. Ненна, Орацio Векки. 1537. Основаніе первой *консерваторіи* въ Венеціи. Возникновеніе *ораторіи.* Ф. Нери (1515—1595), Анимуччіа. *Теоретики:* Джузеппо *Царлино* (1517—1590), основатель современнаго ученія о гармоніи. Николо Винчентино, Людовико Цаккони (1555—1627), Джованни Марія Артузи, Джироламо Дирута. Мастера скрипки: А. Амати (1530—1611), Г ди Саló (1542—1609). Нотопечатники: Гардано. ——— **Испанцы:** Фр. Гуереро, Вакера. *Теоретики* — Франциско Салинасъ (1512—1590). *Органисты* — Антоніо Кабесонъ (1510—1566), Өома де Санта Марія, Гернандо Кабесонъ.	Реформа *хорала:* Лука Осіандеръ, Сетусъ Кальвизіусъ. Гансъ Лео Гасслеръ (1564—1612). Іоганнъ Эккардъ (1553—1611). Яковъ Гандль (Галлусъ) (1550—1591). Органныя табулатуры: Аммербахъ (1571), С. Шмидъ (1577), Пэ (1583). Теоретическія сочиненія; Германъ Финкъ «Practica musica» (1556), С. Кальвизіусъ «Melopoiea» (1582).	*Орландо ди Лассо* (1532—1594), величайшій изъ *нидерландскихъ* мастеровъ преимущественно въ области *мадригала.* Клодъ Гудимель (1505—1572) — творецъ французскаго псалтыря. Клодъ Леженъ (1530—1564). Филиппъ де Монте (1521—1603). Издатели: Пьеръ Фалезе, Тильмансъ Сузато, Пьеръ Аттеньянъ.	Англійскіе *мадригалисты:* Өома Тэллисъ (1520—1585). Уильямъ Бёрдъ (1543—1623). Өома Морлей (1557—1620). Кристофъ Ти (1500—1572). Англійскіе *вирджинэлисты* 16 стол.: Өома Тэллисъ (1520—1585). Робертъ Персонъ (1520—1569). У. Блитеманъ (1540—1591). Теоретическія сочиненія: Өома Морлей «Introduction to practicall musicke» (1597).

Указатель предметовъ.

Указатель именъ.



ЗАМѢЧЕННЫЯ ОПЕЧАТКИ.

Авторъ очень проситъ принять во вниманіе невыработанность русской транскрипціи иностранныхъ именъ, особенно именъ, рѣдко встрѣчающихся, и передъ чтеніемъ книги исправить текстъ, согласно прилагаемому списку опечатокъ. Авторъ считаетъ долгомъ оговорить, что списокъ этотъ неполонъ и въ иныхъ случаяхъ имена остались несогласованными въ текстѣ.

Стран:	*Строка:*	*Напечатано:*	*Слѣдуетъ:*
17	6	«Индусовъ»	«индійцевъ»
23	16	«Атеней»	«Аѳиней»
33	29	Пектатоника	«Пентатоника»
36	6 и сл.	*«Соединяющій тетрахордъ» долженъ быть вынесенъ вправо* (ср. изображеніе системы на страницѣ 35).	
77	27 и сл.	знаки, на примѣненіи которыхъ основывалось латинское *лекціонное* письмо, изображались *съ помощью точки, различнымъ образомъ расположенной, то подъ послѣдней буквой, то надъ ней, то рядомъ съ ней. Точка, точка съ запятой и запятая набраны по недоразумѣнію.*	
80	12 и сл.	*Въ таблицѣ штриховыхъ невмъ не по винѣ автора не изображено ихъ начертаніе.*	

		Напечатано:	*Слѣдуетъ:*
84	28	«3 (40»	840
109	14	«Леонинъ»	«Леонэнъ»,
		«Перотинъ»	«Перотэнъ»
123 и сл.	—	«Денстэпль»	«Дёнстэпль»
152	25	«Дюси»	«Дуксъ»
157	31	«Сермизи»	«Сермиси»
157	41	«Пирсонъ»	«Персонъ»
159	2	«Рамозъ»	«Рамосъ»
161	38	«Prenestinust»	«Prenestinus»
178	21	«Бернандо»	«Гернандо»
179	41	«Fitz Villiams»	«Fitzwilliam»
187	41	«Палестрино»	«Палестрина»
192	столб. 4, 11 и 12	«Перотинъ», «Леонинъ»,	«Перотэнъ», «Леонэнъ»


ЗНАНИЕ СИЛА
РСФСР